

# L'histoire au « petit liseré des berges » : la frontière dans la trilogie allemande de Louis-Ferdinand Céline

Bernabé Wesley  
Université de Montréal

Avec son imaginaire obsidional, ses prophéties apocalyptiques hantées par les invasions barbares du haut Moyen Âge et par le péril jaune d'une Chine qui envahit la France, la dernière partie de l'œuvre de L.-F. Céline peut faire figure d'intruse dans ce collectif. Difficile, en effet, d'affirmer que ce que la critique célinienne a coutume d'appeler la trilogie allemande de Céline –

*D'un château l'autre*, *Nord* et *Rigodon*<sup>1</sup> – thématise la notion de frontière comme un lieu des possibles et représente cet espace comme un entre-deux où les appartenances de nation, de classe sociale ou de sexe et les catégories en vigueur ailleurs peuvent être, sinon abolies, du moins rejouées avec plus de liberté. Les frontières de la trilogie allemande sont celles de l'Europe de 1944, que cinq années de guerre ont mis à feu et à sang. Villes en feu ou en ruines, gares surpeuplées de réfugiés en attente d'un départ toujours différé, espaces de contrôle où, en dépit du chaos, sentinelles zélées ou bureaucrates tatillons rappellent que tout enfer est gardé par des cerbères, les frontières de la trilogie sont d'abord des lieux en soi parce qu'existe, pour les hommes en fuite qui s'y trouvent pris comme des rats au piège, le danger *d'y rester*. Un résumé des mille et quelques pages du volume de la Pléiade qui rassemble les trois volumes de la trilogie allemande pourrait tenir dans ces mots : Céline et les siens tentent de rejoindre la frontière danoise. Dans le récit qu'en fait la trilogie, ce trajet passe par trois frontières : la frontière allemande dans *Nord*, celle du Danemark dans *Rigodon* et la frontière suisse dans *D'un château l'autre*. De manière différente, chacun des trois romans thématise ces frontières comme des étapes importantes d'un récit autofictif, des délimitations territoriales qui structurent profondément la représentation géographique et politique de l'Europe et, en tant qu'*espaces de chaos* transfigurés dans le langage lui-même, ces frontières forment des délimitations dont le brouillage est fondamental pour l'écriture célinienne dans la mesure où leur

---

<sup>1</sup> Les trois volumes de la trilogie allemande sont réunis dans Céline, *Romans*, 1974. Dorénavant désignés à l'aide des lettres *DCL* pour *D'un château l'autre*, *N* pour *Nord* et *R* pour *Rigodon*, suivies des numéros de page.

mise en prose provoque différentes perturbations dans le mode conventionnel de restitution de l'histoire.

### ***Un itinéraire de l'exil***

La question de la frontière dans la trilogie allemande n'a de sens que posée à propos de l'itinéraire d'exil politique que fut celui de Céline à la fin de la Seconde Guerre mondiale et qu'il raconte dans ses trois derniers livres. Dans la fiction autobiographique qui relate sa « foireuse épopée » (N, p. 311) à travers les événements de 1939-1945, le « narrateur<sup>2</sup> »

---

<sup>2</sup> J'emprunte ce mot-valise créé par Kryzinski, 1981, p.289. Il convient d'autant mieux à la trilogie allemande qu'à partir de *Féerie*, II, le système d'énonciation des chroniques médiévales se substitue au personnage-narrateur qui menait jusque-là l'énonciation des romans à la première personne de Céline. Nommé « Bardamu » dans *Voyage au bout de la nuit*, ce dernier devenait « Ferdine » ou « Louis » dans *Mort à crédit*. Ces trois prénoms créaient une confusion avec le prénom composé de l'auteur, d'autant plus que le personnage-narrateur des livres de Céline était présenté comme un écrivain dès *Mort à crédit*. À partir de ce dernier roman, le lecteur était donc invité à identifier le personnage-narrateur « Louis » ou « Ferdinand » avec l'auteur lui-même. Mais tout comme le Marcel de *La Recherche* n'est jamais formellement identifié à Proust lui-même, jamais cette identification n'était formelle. À partir du moment où Céline dit écrire une chronique, il s'attribue *formellement* la responsabilité de la parole du narrateur qui conduit le récit. La première mention du mot « chronique » date de *Féerie* II : « je suis insuffisant pour déluges! faudrait du genre pictural... j'ai que du petit don de chroniqueur » (p.294) Elle concorde avec la mise en place d'un réseau d'énonciations qui se maintient jusqu'à *Rigodon*, où le « je », instance narrative unique du récit, établit une concordance entre le personnage « Ferdinand » / « Ferdine » / « Louis », le narrateur, mais aussi l'auteur Céline et même le docteur Destouches, le texte mettant largement en scène la pratique médicale comme les déboires éditoriaux de l'écrivain. Cette concordance du protagoniste, du narrateur et de la personne biographique de l'auteur dans le chroniqueur ne suppose aucun « pacte de vérité ». Elle est au contraire une invasion de l'écriture de soi par la fiction. Du moment que Céline dit faire une chronique, celui qui dit « je » et par qui tous les événements du récit arrivent est un personnage fictif qui cherche à se

« Céline », sa femme Lili et le chat Bébert ont quitté Paris à la Libération pour rejoindre la frontière du Danemark, pays dont le narrateur espère qu'il lui accordera l'asile politique le temps que s'apaisent les ferveurs vengeresses de l'épuration. Cette fuite, dont on se contentera ici de tracer les grandes lignes<sup>3</sup>, forme le récit d'un exil politique long de sept ans, dont la première année fournira la plupart des épisodes de la trilogie allemande. Le 17 juin 1944, Céline, sa femme Lucette Almanson et leur chat Bébert prirent le train pour Baden-Baden. À la fin de l'été, ils rejoignirent Berlin, puis Kraenzlin, sordide hameau du Brandebourg situé à cent kilomètres au nord-ouest de Berlin, toutes étapes qui devinrent des épisodes de *Nord* (1960), le second livre de la trilogie. L'auteur, incapable de rejoindre le Danemark, apprend alors qu'une enclave française s'est formée à Sigmaringen et rejoint en octobre 1944 la colonie qui accompagne le gouvernement de Vichy en exil, expérience transposée dans *D'un château l'autre* (1957), premier opus du tryptique. Le 22 mars 1945, Céline et les siens quittent Sigmaringen et entreprennent un trajet en train qui forme la majeure partie de *Rigodon* (1969). Cette traversée infernale passe par des villes allemandes en flammes comme Leipzig, Ulm, Hanovre, puis Hambourg. Le 27 mars, ils franchissent enfin la frontière danoise à Flensburg et rejoignent Copenhague. Au lieu d'y obtenir l'asile politique escompté, Céline y sera arrêté le 17 décembre 1945 et fera dix-huit mois d'incarcération à la prison *Vestre Fængsel*. Il ne rentrera en France qu'en juillet 1951.

---

substituer au personnage civil de l'auteur de façon à réouvrir le « procès Céline » de l'intérieur des trois volumes de la trilogie, lesquels demeurent, comme l'indique leur sous-titre, des romans.

<sup>3</sup> Pour le détail biographique de celle-ci, voir Gibault, 1985, chap. I à VII.

La fuite de Céline en Allemagne à la Libération est peut-être le passage de frontières le plus commenté de la littérature française du XX<sup>e</sup> siècle. Elle valut à son auteur de faire l'objet d'un mandat d'arrêt international<sup>4</sup> — Céline rappelle fréquemment avoir eu « l'article 75 au cul » — et d'être la cible de nombreuses accusations, dont la plus célèbre est celle de Sartre<sup>5</sup>, selon qui Céline se serait vendu aux Allemands. L'itinéraire de Céline à la fin de la guerre reste très marqué politiquement et directement lié au Rhin, que Céline traverse en juin 1944. Dans le contexte historique de la Libération et celui de la réception de *Nord*, publié en février 1960, le franchissement de la frontière allemande en 1944 représente la trahison suprême puisqu'elle équivaut à rejoindre le camp de l'ennemi et de l'envahisseur. *Nord* évoque cette compromission de manière provocante en mettant en scène le moment où Céline demande de l'aide au médecin nazi Harras comme la première glissade sur le « toboggan du déshonneur » :

j'avais plus que le suprême recours : Harras... au vrai, un bien compromettant ami! super S.S! tant pis! *alea jacta!* César s'était pas lancé de gaieté de cœur, au moins Harras c'était du sérieux! pas du tout demi-nazi... quart-cela... Professor Harras, président de l'Ordre des Médecins du Reich... très compromettant, sûr, certain, mais d'avoir quitté notre patrie qu'était notre fatal premier crime... le premier pas toujours qui compte! (*N*, p. 358)

---

<sup>4</sup> Un mandat d'arrêt fut lancé contre Céline en 1945 au nom de l'article 75 du code civil, qui accuse de « trahison à la nation ».

<sup>5</sup> « Si Céline a pu soutenir les thèses socialistes des nazis c'est qu'il était payé » (Sartre, *Réflexions sur la question juive*). Ce texte a d'abord été publié dans « Portrait de l'antisémite », *Les Temps modernes*, 1<sup>er</sup> décembre 1945, p. 462. Dans le contexte agité de l'épuration, la date de publication de cet article en fait une véritable condamnation à mort. Sans doute Sartre cherchait-il à faire oublier qu'il avait tiré l'exergue de *La Nausée de L'Église* : « C'est un garçon sans importance collective, c'est tout juste un individu ». Céline lui répondit dans *À l'agité du bocal*, initialement intitulé « Lettre à J.-B. [sic] Sartre ».

La parodie du passage du Rubicon reformule l'accusation faite à Céline avec une ironie désinvolte et emprunte de solennité césarienne qui vante le caractère *intégral* de la compromission. Elle montre comment la frontière allemande est autant une ligne de démarcation géographique qu'un objet de discours central dans la rhétorique d'autojustification de Céline et une frontière générique qui fait basculer le texte de la fiction autobiographique au plaidoyer *pro domo*. Dans la rhétorique d'autojustification des romans d'après-guerre, le franchissement du Rhin s'accompagne d'une malédiction de l'exil présentée comme le dernier recours d'un paria national contraint de quitter sa patrie pour survivre. La lignée de mémorialistes déchus et exilés que les textes mobilisent comme des figures d'identification confère à ce passage chez l'ennemi une légitimité historique chargée des persécutions du passé. Le texte évoque pêle-mêle Monluc écrivant le « discours de [sa] vie » en réponse aux calomnies dont il est la cible ou Agrippa d'Aubigné qui composait dans son exil allemand le grand poème tragique des « Justes » injustement vaincus. Commynes, tombé en disgrâce auprès de Charles VIII<sup>6</sup> et dont les *Mémoires* cherchaient à le disculper d'avoir trahi le duc de Bourgogne<sup>7</sup>; le Chateaubriand des *Mémoires d'outre-tombe* qui, exilé de 1792 à 1800, immortalise le monde aristocratique qui était le sien et que la Révolution a anéanti; Léon Bloy tenant un *Journal* de son

---

<sup>6</sup> « Sa situation devient pire encore après la mort de Louis XI en 1483, sous la régence d'Anne de Beaujeu. Mêlé à divers complots, il est dépossédé de sa principauté de Talmont, emprisonné (janvier 1487), condamné en mars 1489 à l'exil et à la confiscation d'un quart de ses biens. Durant l'expédition d'Italie de 1494-1495, il est chargé auprès des villes italiennes de missions diplomatiques dont le mauvais succès entraîne sa disgrâce définitive. Malgré ses efforts, il ne reviendra plus aux affaires jusqu'à sa mort en 1511. » (Zink, 1992, p. 310)

<sup>7</sup> Voir Kuperty-Tsur, 2000, p. 53.

exil danois semblable à celui de Céline; ces figures littéraires et historiques qui incarnent une même victime d'une Histoire démoniaque montrent que, sur le plan à la fois littéraire et rhétorique, Céline ne franchit pas seul la frontière allemande et ne le fait que pour rejoindre une patrie imaginaire et prestigieuse d'hommes de lettres exilés. Parallèlement, un roman comme *Nord* manifeste le plus son attachement à la patrie. Le genre des chroniques médiévales, traditionnellement très nationaliste, dont ce roman est une réécriture se prête d'autant plus facilement à l'expression de la ferveur patriotique que l'exil a ravivé ce sentiment d'appartenance nationale : « l'enchantement de Paris, à la démente, est pas tellement dans les chansons... effets d'ombres projetées de becs de gaz, rengaines à l'alcool, qu'au cœur des vieillards exilés, désespérés, au loin... la force des choses... » (*N*, p. 542), avoue le chroniqueur. Le livre ne rouvre pas seulement le procès Céline sur le terrain rhétorique, il recrée une francité au beau milieu de l'Allemagne de 1944. À l'image d'Harras qui déclare vouloir « mourir à Versailles » (*N*, p. 379), tous les hôtes allemands de Céline sont francophiles. Ils ont connu le Paris de la Belle Époque et parlent un français presque sans accent, appris de la bouche de l'éternelle gouvernante française qui, de Casanova à Nabokov en passant par Borges, incarne dans la littérature étrangère le dernier vestige de l'ancien statut de langue de cour et de diplomatie qu'occupait jadis le français (*N*, p. 539). En termes rhétoriques comme dans l'univers fictif du roman, le franchissement de la frontière allemande donne donc lieu à une inversion des frontières : Céline emmène avec lui une francité littéraire plus vraie que nature qui fait des Français des traîtres qui persécutent l'un des leurs.

Le Danemark représente l'autre frontière importante de la trilogie. Loin d'avoir été la terre d'exil qu'elle fut pour Léon Bloy lorsqu'il s'y réfugia pour fuir la répression de la Commune, le Danemark offre pourtant un dénouement relatif à la fuite des personnages : « le plus grave maintenant, dans un sens, la frontière danoise... j'en avais parlé à personne mais j'y pensais je peux dire depuis Paris... même mon idée depuis toujours, preuve que tous les droits de mes belles œuvres, à peu près six millions de francs, étaient là-haut » (*R*, p. 886). Ce n'est que dans les toutes dernières pages de *Rigodon* que les personnages passent enfin au Danemark et que le narrateur, assis sur un banc à Copenhague, s'accorde enfin un rare moment de répit et éprouve enfin le soulagement d'avoir survécu au cataclysme. De manière générale, la frontière danoise polarise l'univers fictionnel de la trilogie comme un point d'ancrage imaginaire et narratif auquel renvoient les trois titres qui la composent. Le titre *D'un château l'autre* indique une trajectoire transfrontalière : du château des Hohenzollern qui surplombe la ville de Sigmaringen, le protagoniste-narrateur doit rejoindre le château d'Amalienborg, résidence royale située au centre de Copenhague. *Nord* attribue à la frontière danoise un principe d'orientation mythique : retrouver le Nord, c'est retrouver l'imaginaire des Celtes et de la féerie nordique perdue. Enfin, le titre de *Rigodon* joue sur la polysémie de ce mot, lequel désigne à la fois une danse des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, vive et gaie, et le fait de faire mouche au tir dans le langage militaire (voir Rey, p. 3253), titre programmatique du ballet de guerre que Céline et Lili, l'épouse danseuse, exécutent pour échapper aux bombes et pour parvenir à passer la frontière. Faisant allusion au palais royal du Danemark, à l'imaginaire nordique auquel Céline rattache ce pays et à la chorégraphie de la survie que les

personnages exécutent pour rejoindre cette terre d'exil, les titres de la trilogie allemande indiquent que la frontière danoise est transfigurée en un astre qui guide les personnages dans la nuit de la guerre : cet illusoire havre de paix donne un cap à la fuite célinienne, il représente sur le plan de l'imaginaire une contrée féérique aux confins de la Laponie à laquelle il n'est possible d'accéder que par la grâce de la danse.

Enfin, la réflexion autobiographique que Céline fait sur sa trajectoire à la fin de la Seconde Guerre mondiale ne cesse d'évoquer les lieux d'exil qu'il n'a pas su rejoindre et les frontières qu'il n'a pas franchies. À la fin de *Rigodon*, la frontière danoise enfin franchie, c'est à l'Hôtel d'Angleterre que loge le chroniqueur. Le nom de l'hôtel rappelle la tradition de terre d'exil du Royaume-Uni, celle dont Jules Vallès avait bénéficié pour fuir la répression de la Commune et où il écrivit la grande partie de ses romans, dont *La Rue à Londres*, que Céline affectionnait particulièrement et qu'il réécrit constamment dans *Guignol's Band*. Celle encore de la Suisse, terre d'exil ironiquement proche et pourtant infranchissable.

### ***Imaginaire obsidional et con-fins européens***

Ces trois mêmes frontières sont foncièrement politiques. À différents égards, la frontière danoise marque, sur le plan de l'imaginaire politique, l'idée d'une fin de civilisation. Elle est d'abord représentée comme le lieu de l'exil hors de soi au-delà duquel l'identité du narrateur n'est plus valable, une lisière qui correspond à une dépossession de soi et de sa propre culture qui se poursuit lors du retour en France. Au lieu de l'Ithaque retrouvée, la situation du narrateur dans l'après-guerre

prolonge l'exil politique sur les bords de la Baltique dans un retranchement sur les hauteurs de la colline de Meudon, isolement géographique qui correspond à une situation d'isolement littéraire et de paria national que le texte extrapole et met largement en scène. Le passage de la frontière lui-même, difficile et dangereux, a lieu à la gare de Flensburg et forme une étape à part entière dans le récit de survivant qui caractérise le roman. Décrite comme « une gare qui trafique », « plein[e] de cheminots, femmes et hommes » (R, p. 890), c'est un lieu de migration qui a tout du camp de réfugiés où l'on entend autant d'idiomes qu'il y a de peuples en fuite dans une Europe dévastée par cinq ans de guerre. Les personnages y sont poussés par une sentinelle agressive dans une salle d'attente au sous-sol déjà remplie de gens dont il est difficile de distinguer « si ces gens-là sont tous des morts... ou des gens qui dorment » (R, p. 891). Le roman fait correspondre ce dernier moment d'une lutte individuelle pour la survie à la fin d'un empire auquel la ville frontalière de Flensburg, dernière ville allemande par où les personnages passent au Danemark, renvoie comme à un moment historique révélé *a posteriori* : « ça va être Flensburg, un nom à l'époque qu'était pas encore si connu... [...] vu que le Danemark fait tête de cygne au plus haut de l'Europe... fatal que tout passe par le col... ce col sera le Schleswig et la frontière là précisément coupe le col... Flensburg... » (R, p. 899) Le texte fait allusion au « gouvernement de Flensburg » instauré en mai 1945 et chargé, après les suicides d'Hitler et de Goebbels, de négocier la reddition allemande et d'administrer les dernières forces du Reich. La gare de Flensburg fait figure de chronotope de la chute du III<sup>e</sup> Reich et la cartographique particulière du texte suggère que la frontière entre le Danemark et l'Allemagne trace une ligne, non de simple démarcation, mais

de décapitation, image à laquelle celle, crépusculaire, du dernier chant du cygne, achève de faire de Flensburg le tombeau d'un empire dont le chroniqueur enregistre, comme le dit la dernière phrase de *Rigodon*, l'effondrement spectaculaire « dans ses profondeurs pétillantes que plus rien n'existe » (*R*, p. 927).

Le texte de *Nord* met, lui aussi, une frontière au cœur de la fiction politique par laquelle il représente l'Europe de la fin de la guerre, fiction qui ne cesse d'annoncer de nouvelles invasions barbares de l'Europe occidentale par des peuplades venues de l'Est. Cette « chronique [d']espaces de boues et chaumes » (*N*, p. 403) se déroule pour les deux tiers dans un hameau qui porte le nom modifié de Zornhof, situé dans le Nord-Brandebourg, à une centaine de kilomètres au nord-ouest de Berlin. Pour le narrateur qui veut rejoindre le nord, la plaine menaçante et hostile qui jouxte le hameau condamne toute tentative de contourner les routes ou les voies ferroviaires. Au détour d'une excursion dans les environs du village ou dans l'horizon lointain aperçu depuis la tour du château des von Leiden où logent les personnages, cette vaste étendue d'herbe sèche et de boue qu'est la toundra menace de son immensité inquiétante et impossible à circonvenir. Les excursions qu'y fait le narrateur révèlent un territoire dangereux, espaces de « frontières fondrières » (*DCL*, p. 184) « riche en étangs » et sillonné de « crevasses » dont le narrateur se demande si ce sont des « creux naturels ou des ouvrages du génie » destinés à servir de « camouflages » ou de « pièges » (*N*, p. 603). Lors de l'épisode du pique-nique organisé par les hôtes de Céline, le décor champêtre et la scène de séduction qu'essaye d'y jouer la comtesse Isis von Leiden ne parviennent pas à calmer les peurs du narrateur, persuadé que des snippers russes se logent dans les arbres de la forêt. Ces terres ont tout d'un coupe-gorge en

pleine nature et sont situées au bord de l'Oural et de la toundra, c'est-à-dire, aux yeux de Céline, dans un territoire à la merci d'une invasion slave que le médecin Harras prédit en ces termes : « Vous savez plus huguenots du tout!... tous polonais!... vous les avez entendus!... l'invasion slave! comme vous les Berbères à Marseille!... naturel!... tout Berlin aux Polonais! naturel!... voyage des peuples!... » (N, p. 382) L'expression « voyage des peuples », que le narrateur fait sienne à au moins trois reprises dans le roman, renvoie directement aux invasions barbares, à la *Völkerwanderung*, l'errance des peuples, ce phénomène quasi légendaire et ponctuel assigné dans les temps reculés à l'Europe des invasions<sup>8</sup>. Dans l'un des nombreux épisodes de lynchage qui mettent en scène la folie meurtrière des conflits d'identité groupale, les prostituées de Moorsburg, femmes guerrières violentes, passent à tabac le Rittmeister von Leiden et dévorent son cheval. En fuite, les « révoltées vérolées » (N, p. 611) de Moorsburg se sont mutinées contre le travail obligatoire et envahissent l'Occident : « leur but les putains, était l'Ouest, n'importe comment!... Hambourg, la Belgique, le Rhin... l'Ouest, où on mangeait, on leur avait dit » (N, p. 612). Mi-ouvrières, mi-Amazones, elles sont à la fois communistes et sauvages et incarnent ce qu'est la révolution prolétarienne pour Céline depuis son voyage en U.R.S.S. fait en 1936 : un « songe creux » sans fonction politique, où l'idéal révolutionnaire a disparu dans la dynamique grégaire d'une horde haineuse et violente dont les textes cherchent toujours à isoler le noyau tribal par une description distanciée de la foule.

---

<sup>8</sup> « Migrations aveugles que ne dirige aucune finalité consciente, déferlement d'ethnies mystérieusement déracinées dont la violence après s'être déchaînée se résorbe tout aussi inexplicablement et qui cherchent on ne sait quoi, revendiqué comme si c'était leur droit — le contraire bien entendu de la foule romantique guidée par le génie. » (Henry, 1994, p. 215)

À la fin de *Nord*, l'entrée des armées soviétiques dans Berlin est décrite comme un retour des invasions barbares du haut Moyen Âge. Les barbares de l'Est sont aux portes de l'Europe occidentale et ils sont aujourd'hui communistes. Cette invasion slave renvoie bien sûr à celle qui, aux yeux de Céline, se produit en France sous la forme d'une montée du communisme dans l'après-guerre. La réactivation de la figure du barbare venu de l'Est fait fi des clivages politiques entre résistants et collaborateurs pour exploiter les inquiétudes liées à la puissance de l'URSS dans un climat de guerre froide et pour réduire le communisme à une manœuvre politique qui prépare l'invasion de la France<sup>9</sup>. La prose célinienne exprime d'ailleurs autant de craintes liées au régime stalinien qu'au « péril jaune ». Citant Bonaparte<sup>10</sup>, le texte multiplie les mises en garde contre les Chinois, « Grands-Transitaires » assimilés aussi aux barbares de l'Est. Russes ou Chinois, c'est toujours le barbare de l'Est qui s'impose comme la figure fondatrice d'un prophétisme apocalyptique qui pointe la frontière entre Europe occidentale

---

<sup>9</sup> Le Parti communiste français bénéficie dans l'après-guerre d'une légitimité électorale construite sur l'héroïsme de la Résistance communiste durant la Seconde Guerre mondiale. Celle-ci est durable et les résultats électoraux du PCF dans les années 1950 montrent que le communisme déborde largement ses bastions ouvriers traditionnels. Dans le contexte de guerre froide entre les deux blocs et de guerres coloniales dans l'empire français, cette menace politique est assimilée par la droite française à une invasion étrangère. La droite dénonce alors le PCF comme un organe stalinien présent sur le sol français qui met en péril la souveraineté nationale, fiction politique qu'elle accrédite notamment en exploitant toutes les retombées politiques du coup de Prague de février 1948, qui voit le gouvernement d'Édouard Bénès céder le pouvoir au parti communiste tchécoslovaque.

<sup>10</sup> « Napoléon, qui n'était pas si sot qu'on veut le dire, disait : "La Chine est un géant qui dort. Quand il bougera le petit doigt, il fera trembler le monde". Nous sommes à l'époque où le géant remue le petit doigt, et j'ai bien peur qu'il ne fasse trembler le monde. » (*Cahiers Céline*, p. 77)

et Eurasie comme le lieu d'une invasion barbare qui marque la fin de la civilisation européenne.

### ***Brouillage des frontières***

Cette représentation géopolitique de l'Europe et de ses frontières obéit bien à un imaginaire obsidional hanté par un retour des invasions barbares qui ne débouche jamais sur la défense romantique de la patrie et de l'identité culturelle telle qu'on la trouve dans *Les Déracinés* de Maurice Barrès ou une réaffirmation réactionnaire de la souveraineté des états comme celle que fait, plus récemment, Régis Debray dans *Éloge des frontières*. Le voyage de Céline est un voyage de la désorientation, où les frontières entre les pays, entre les peuples et entre les langues sont brouillées. Dans toute l'œuvre, les lignes de démarcation entre zones occupées et libres, entre territoires neutres ou belliqueux, entre alliés et ennemis, s'avèrent très poreuses. La trilogie inscrit la notion de frontière dans l'immense exode européen vécu par des millions de personnes pendant la Seconde Guerre mondiale et que les derniers livres de Céline racontent dans la quotidienneté du froid, de la faim et de la peur. Sur un registre ironique, Céline présente sa chronique comme un récit de voyage : « *assez nous avons vu* », déclare l'énonciateur dans la première phrase de *Nord*. En italique dans le texte, l'allusion au poème « Départ » de Rimbaud annonce l'œuvre comme un récit de voyage. Mais les tribulations de Bardamu ont laissé place à l'exode de millions de personnes « déplacées », fuyant la guerre et ses persécutions, exilées loin de chez eux et dont la destinée de « rats » pris au piège se confond avec celle de Céline et des

siens<sup>11</sup>. La traversée de l'Allemagne de 1944 est ainsi marquée par des scènes de foules errantes qui convergent des quatre coins de l'Europe vers les gares de l'Allemagne. Toute la trilogie allemande raconte ce qu'est la vie quotidienne de ces millions de gens poussés loin de chez eux par la guerre, et la vie consiste d'abord à échapper à la mort, qu'elle fait proliférer sous mille formes différentes. Dans la série d'expériences-clés de l'exil forcé mis en récit, la part faite au quotidien de la survie et à toutes les difficultés auxquelles sont confrontés ceux qui ont été contraints de partir loin de chez eux occupe une place à la fois importante et originale. Céline montre comment la débâcle du III<sup>e</sup> Reich dans les derniers mois de guerre ne relâche en rien l'étau des persécutions et la menace de l'épuration raciale qui, sur une dénonciation anonyme, peut vous coûter la vie. Dans ce pays à vau-l'eau, « seuls les services de renseignements et de police semblent encore fonctionner – mais, eux, avec une sorte de perfection miraculeuse » (Godard, 1974, p. XI). Toute la difficulté de ces hommes en fuite qui traversent le pays est donc d'être en règle et de faire face à des bureaucrates hostiles qui ne les reconnaissent pas sur leurs photos d'identité tant l'épreuve de la guerre les a vieillis<sup>12</sup>. À la fin de *Nord*, le salut de Céline et

---

<sup>11</sup> Voir notamment l'unique scène de métro du roman, *Nord*, p. 359-367.

<sup>12</sup> Céline se réapproprie ce thème de l'usure physique du témoin de l'histoire et le parodie. Il met en scène la dégradation physique engendrée par la traversée de l'Allemagne. Si l'enfermement en prison au Danemark, surtout évoqué dans *Féerie I*, est ironiquement présenté dans *Nord* comme un « voyage à mille années-lumière » qui vous fait « prendre un petit élan, en cercueil tout droit » (*N*, p. 328), l'épisode hilarant du « Photomaton » met en scène l'usure du corps engendrée par la guerre. Étonnés que les bureaucrates tatillons du III<sup>e</sup> Reich ne les reconnaissent pas sur leurs papiers d'identité, Céline et les siens se rendent au « Photomaton » pour obtenir des photos récentes et comprennent le refus des services administratifs : ils sont méconnaissables (voir *Nord*, p. 349). D'après plusieurs témoins, Céline fuit en Allemagne avec l'allure d'un homme dans la vigueur de l'âge et revient avec

des siens est d'ailleurs suspendu à un coup de tampon du général Göring : seul ce sésame leur permettrait de rejoindre le Danemark et d'y demander l'asile politique. Aux difficultés administratives, s'ajoutent tous les problèmes de transport dans un pays en guerre, les innombrables détours, les haltes dangereuses en rase campagne et les visions apocalyptiques de Hanovre ou d'Ulm en flammes ou de Hambourg réduite à un immense tas de gravats. Le voyage est ponctué par des rencontres étranges avec la peuplade d'êtres désorientés que la guerre a fait proliférer en cinq ans, maniaques plus ou moins doux et plus ou moins dangereux, individus fantasques qui poursuivent imperturbablement, au milieu de cet univers qui s'écroule, leurs lubies et leurs obsessions comme des funambules au-dessus de l'abysse. Dans cet univers où tout n'est que ruses, complots et pièges, chaque information est précieuse. Tout renseignement peut vous sauver la vie et la quête permanente d'informations que pratique le chroniqueur montre comment « l'individu pourchassé est constamment pris entre la nécessité de savoir ce qui se passe autour de lui [...] et celle de ne pas en apprendre trop » (Godard, 1974, p. XI). Des épreuves de l'exil, la chronique de Céline représente en particulier l'incroyable lutte quotidienne que les individus doivent mener pour se nourrir. Dans ce pays à bout de ressources, les « ordonnances du Reich » imposent le rationnement alimentaire de tickets dont la valeur d'échange bien frugale expose à une sous-alimentation chronique qui met en péril les opportunités de fuite : « à force de manger si peu j'avais peur que nous devenions si faibles que nous restions en panne... très beau les rêves d'escampette! mais quand on

---

celle d'un vieillard. Voir le bilan de santé de Céline après son séjour en prison dans Gibault, chap. VII « Vestre Faengsel », p. 103-128.

flageole?... » (N, p. 500) La force de la chronique qu'écrit Céline est sans doute d'« animaliser » cet exil, de le décrire dans sa quotidienneté prosaïque comme la lutte pour la survie d'individus traqués dans une vaste chasse à courre. Récurrente dans la trilogie allemande, cette métaphore dit la déshumanisation subie par celui qui lutte pour sa survie et explique en partie la faveur que Céline accorde au monde animal dans ces derniers romans : pendant deux ans, il a eu la faim au ventre et la mort aux trousses, il a lutté pour sa survie et s'est senti comme eux. Ce récit est d'autant plus important qu'il change la représentation célinienne de la guerre. Dans ces figures d'exilés perdus dans des paysages d'Apocalypse, la représentation de la guerre ne se fait plus, comme dans la première partie de *Voyage au bout de la nuit*, du côté du front, mais à l'arrière, du côté des civils. Le narrateur n'est plus un soldat ébahi de voir comment la mort frappe, mais un chroniqueur en civil qui décrit comment la vie s'organise cahin-caha au milieu du désastre. Il ne s'agit plus de montrer l'absurdité de la violence et des armes, mais son tribut de souffrances humaines dans la migration d'êtres obligés de fuir pour assurer leur survie. C'est aussi que la conception de la guerre chez Céline a changé : elle n'est plus un événement circonscrit, mais l'état permanent de l'histoire.

Ce brouillage des frontières s'accompagne, comme l'ont écrit Henri Godard (1985, p. 114-119) et Suzanne Lafont (2013, p. 163-178), de l'intrusion constante de vocables étrangers (l'anglais, l'allemand, mais aussi le polonais, le danois et l'arabe). La trilogie allemande est une encyclopédie multilingue des cris de terreur, de faim, de froid et des appels au secours, car il y a autant d'idiomes que de peuples en exil et en déplacements forcés. Les gares où s'arrêtent les personnages

dans *Rigodon* sont l'espace « de toutes les langues » (*R*, p. 734) et la montée à bord suppose toujours de parlementer avec des locuteurs non francophones, de nombreux passages bilingues mettant en scène la parole de l'autre et la prise en charge de la traduction par le texte. Il faut essayer les refus (« *Ach! nein!...nein! kein sum! ah! pas la peine!* »; *R*, p. 737) et obtempérer aux impératifs (« *papier!* »; *R*, p. 740) de l'administration nazie pour l'obtention des différents coups de tampon et autres sésames bureaucratiques. Au gré des rencontres et des besoins les plus élémentaires, les langues se multiplient. Il y a du danois (« trois liasses de tickets de tout... pain, beurre, viande... des tickets danois... *bröd... smör* »; *R*, p. 916), du polonais (« je demande à Lili, La Vigue, ce qui s'est passé... s'ils leur ont pas volé quelque chose? "Non!... ils voulaient qu'on parle polonais et qu'on sorte Bébert"!... *protche pani! protche pani!* »; *N*, p. 389). Bien avant que Pierre Guyotat ne « parle en langue » en intégrant au français un arabe algérien phonétisé<sup>13</sup>, le français de Céline fait entendre en lui les langues qui ont depuis longtemps été intégrées et qui font son histoire comme l'arabe, qui revient en force dans certains passages de *D'un château l'autre* (voir Lafont, 2013, p. 167). Dans cette prose polyglotte, la langue d'origine apparaît sous forme de séquences de plusieurs mots, souvent des questions, ce qui préserve toute son étrangeté. En même temps, ces séquences de plusieurs mots articulés ne sont pas un jeu ou un raffinement,

---

<sup>13</sup> À partir de *Prostitution*, Pierre Guyotat lui-même affirme écrire un *sabir*, langue d'échange commercial vitalisée par un français argotique, par des emprunts au grec et au latin, par l'anglais de la culture populaire mais surtout par l'omniprésence d'un arabe algérien phonétisé selon l'accent de l'Est du pays. Cette multiplicité d'idiomes étrangers atteste une « babélisation de la langue » et un désir profond de faire entendre d'autres langues au sein de la sienne propre dont il faudra interroger le sens.

mais l'unique moyen de communiquer pour les personnages. Ces insertions vont donc bien au-delà de la simple couleur locale. Les termes étrangers font affleurer dans le texte le caractère sonore de la langue et les limites de son intelligibilité, ils délimitent le territoire linguistique du français en même temps qu'ils forcent une écoute des sons de la langue de l'autre. Il y a donc véritablement une « babélisation de langue » dans cette prose dont le nombre et la diversité des langues atteste d'un désir profond de faire entendre d'autres langues au sein de la sienne propre. La prose de la trilogie restitue cette expérience si singulière qu'est le contact avec une langue inconnue et confronte le lecteur à des idiomes étrangers dont l'omniprésence confine parfois à donner l'impression que c'est le français qui est en position de minorité : le lecteur y est mis à son tour dans la position du barbare, celui qui, étymologiquement, s'exprime dans un bredouillement incompréhensible (voir Rey, 2006, p. 325), et le « métro émotif » du style célinien réussit le tour de force de faire passer la frontière au lecteur lui-même.

### ***Poétique du zigzag***

La langue de Céline relève d'une oralité barbarisée, un mode d'expression qui porte non seulement atteinte à l'hégémonie du français mais perturbe aussi le mode conventionnel d'écriture de l'histoire. La trilogie allemande érige l'idée de frontière en véritable *praxis* de survie et d'écriture qui consiste à se tenir dans un entre-deux où il est possible d'être le témoin, le survivant et le chroniqueur de la Seconde Guerre mondiale, d'observer la catastrophe d'un « Vésuve de bombes » (*N*, p. 494) sans y rester comme ceux qui ont tenté l'expérience avant lui et

que le texte désigne comme des prédécesseurs, à l'image de Plin l'Ancien, le dédicataire de *Féerie*. Cet art de (sur)vivre et d'écrire entre les lignes est défini dans l'évocation de l'inondation d'Ablon de 1910, qui fait l'objet d'un dialogue entre Marcel Aymé et Céline dans les premières pages de *Rigodon* :

là que j'ai appris, je craignais personne, les vraies finesses de la godille... j'ai su remonter, glisser au port, à la remontée de l'énorme courant, au milli! d'une cuillère, artiste! [...] j'ai su faufler, au poignet, entre convois, remorqueurs, péniches moustachues, mortels gouvernails, bien avant de savoir les quatre règles, et même l'addition... or Marcel retiens, admire ce phénomène, le contre-courant! [...] sache bien que les torrents qui brisent tout, interdisent la navigation, tordent tous les points, écrasent les villes, déchiquettent remorqueurs et convois, respectent le petit liseré des berges!... ainsi les furies de l'opinion! t'es au milieu à travers t'es pulvérisé [...] le petit liseré contre-courant, là que le vrai artiste finement nautonnier barre et maintient son esquif! (R, p. 728)

En connaisseur des « vraies finesses de la godille », Céline définit en termes marins un art de naviguer sur le « petit liseré des berges » dont la dimension frontalière est triple : il tire le bilan d'une vie par la fascination du chaos; il définit un protocole de survie à l'histoire cataclysmique de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle et pose enfin les jalons d'un art poétique. Cet art de vie aux marges, inscrit dans un épisode de l'enfance qui lui donne la constance d'une ligne de vie, renvoie à une attraction naturelle pour les catastrophes et le chaos. Céline justifie sa fuite outre-Rhin en 1944 comme une question de survie mais, çà et là, il avoue la part de fascination pour les cataclysmes, qui rentrait en ligne de compte dans sa décision de rejoindre l'Allemagne. Dans *Nord*, à Isis von Leiden qui s'amuse de le voir si curieux de ses forêts, il déclare : « je me suis mis dans ce cas si pendable, pas que moi, ma femme, aussi mon ami,

par infinie curiosité!... pas par ambition ni par intérêt!... pour ça que vous nous voyez ici, réclamés par toutes les polices, poteaux, meutes... de m'être occupé de ce qui ne me regardait pas!... » (*N*, p. 558) Cette part de curiosité pour les catastrophes fait du départ en Allemagne de Céline un choix délibéré de confondre sa trajectoire personnelle avec une Histoire catastrophique. Ce qu'il appelle ses « ennuis » (*N*, p. 394) ou ses « avatars » (*N*, p. 454) ne saurait donc lui permettre de prétendre au statut de victime tel que le supposent les témoignages historiques. Elle confine par ailleurs au crédo du survivant qui livre son propre protocole de survie à la catastrophe : c'est sur le fil de la frontière qu'il faut se déplacer pour ne pas être emporté dans le train d'enfer du siècle. Le seul moyen d'échapper à la catastrophe est de trouver les lignes de failles, les trous et les tracés qui forment des lignes d'errances ou des chevêtres par lesquelles il est possible d'échapper à la catastrophe généralisée. De fait, le chroniqueur de *Rigodon* ne passe la frontière danoise que grâce aux enfants autistes qu'il a pris sous son aile (*R*, p. 898). Ces « baveux » arpentent les ruines d'Hambourg avec la même facilité que le chat Bébert. Dans le *Rigodon* qu'exécutent les personnages pour sautiller entre les bombes, leur mode de circulation en *zigzag* est toujours un pas de côté, qui esquive le danger de mort. La marche de funambule que le chroniqueur dit exécuter entre les lignes de démarcation est aussi, comme le suggère le caractère métaromanesque du dialogue fictif entre les deux écrivains, le crédo d'un art poétique qui se tient à la lisière de l'écrit pour y faire affleurer tout ce qui n'appartient pas à son système de signes : l'oralité, les soubresauts de la pensée et de l'affect, les langues étrangères, les formes d'expression prélangagières comme le langage des enfants autistes de *Rigodon* ou la

communication instinctive des animaux que le chroniqueur ne cesse d'évoquer comme un modèle lyrique.

### ***Géographisation de l'histoire***

Si cette poétique du « liseré des berges » perturbe le mode conventionnel de restitution de l'histoire, c'est que la notion de frontière est au cœur de la réflexion historiographique que développe la trilogie allemande. Celle-ci part du constat que l'histoire n'est pas seulement instrumentalisée mais assujettie à sa propre exigence d'ordre. L'écriture célinienne de l'histoire provoque ainsi une altération des principes de causalité, de successivité et de chronologie et des catégorisations, des hiérarchies qui déterminent les formes-sens par lesquelles l'histoire est restituée<sup>14</sup>. Dans le cadre de cette réflexion, la notion de frontière est un élément-clé qui se présente dans la réalité des textes comme un modèle épistémologique de non-catégorisation à partir duquel penser et mettre en forme l'histoire de la Seconde Guerre mondiale en termes géographiques, c'est-à-dire en refusant la séparation traditionnelle entre l'histoire et la géographie ainsi que la hiérarchie qui accorde à l'*historia* une prévalence sur l'étude des espaces. Les commentaires et les réflexions sur l'histoire qui ponctuent les chroniques de Céline accordent en effet une

---

<sup>14</sup> Historienne de la comédie latine, Florence Dupont (2007) se demande pourquoi une pièce de théâtre est presque toujours envisagée d'abord comme une histoire représentée plutôt que comme un spectacle. La réponse de l'auteur dépasse le seul domaine du théâtre. Elle rend visible un impérialisme narratif moderne issu de la *Poétique* d'Aristote, c'est-à-dire la prédominance, dans nos représentations de l'expérience du monde et du temps, d'un modèle narratif fondé sur un récit canonique qui s'est étendu depuis *Temps et récit* de Paul Ricœur à tout le champ littéraire, linguistique et même philosophique.

importance majeure au facteur géographique et aux circonstances spatiales dans lesquelles se sont produits les faits. Céline s'inspire du Tacite de *La Germanie*, cette étude géographique et ethnographique des peuples établis entre le Rhin et le Danube dont il reprend le principe d'une histoire géographisée. Alors qu'il réside à Meudon, le narrateur de l'incipit de *D'un château l'autre* dit habiter « Bellevue » (*DCL*, p. 7), un toponyme qui renvoie à l'idée d'un vallon ou d'une colline depuis lesquels observer l'histoire comme d'un promontoire et l'écrire en termes géographiques. Dans le même roman, la personnalité du gouvernement de Sigmaringen dont le chroniqueur est le plus proche est significativement Bichelonne, ministre des Transports qui prétend avoir mémorisé tous les itinéraires ferroviaires de l'Allemagne et de la France. Si la connaissance du territoire européen demeure à l'état de lubie monomaniaque chez Bichelonne, elle fascine autant le narrateur-protagoniste de la trilogie. Cette obsession cartographique renvoie à l'importance vitale de comprendre la géographie de l'Europe pour échapper aux soubresauts de l'histoire, seul principe d'orientation qui permette d'échapper au désastre. Le narrateur de la trilogie consulte fréquemment des cartes à la recherche de l'itinéraire qui lui permettra de rejoindre le Danemark, cartes qu'il recopie au crayon avec une précision acupunctique (*N*, p. 631), et s'assure que l'état des routes et des transports ferroviaires dans ce pays constamment bombardé permet encore de faire l'itinéraire qu'il a prévu. Mais les frontières de la trilogie donnent lieu à une mise en forme du temps historique dans l'espace :

Vous pensez que nous avons des cartes de cette frontière Bade-Helvétie... la bibliothèque du Château en avait des malles! monceaux! monticules d'Albums, que vous pouviez passer des

semaines à regarder tel petit ruisseau d'un siècle à l'autre... les tortillages qu'il avait pris... barrages, chichis, contesteries... [...] ce qu'était devenu ce petit guéret?... frontière?... pas frontière?... entre le cinquième et sixième arbre?... depuis le tout premier monastère... depuis les tout premiers rackets Hohenzollern Cie, jusqu'à la toute dernière guerre, là... de ces recueils de « tracés », de « lieux-dits », frontières, fondrières!... [...] six siècles de gangsteries religieuses!... couvents contre couvents! re-lutheries! re-catholiques! « que je te taris ton petit moulin!... que je te supprime ton peuplier! arbre à Satan!... » ça vous donnait le puzzle intense, ruisseau, boucles, détours, que vous trouviez plus rien du tout! un beurre, vous pensez, les polices! de-ci!... de-là!... d'en delà!... treize siècles de faux fourrés, fausses haies, faux épouvantails!... (DCL, p. 184)

Sous la plume de Céline, la frontière est un palimpseste où se lit la superposition des guerres, des invasions, des occupations : le chaos des guerres a engendré une confusion générale des frontières. Comme l'explique Michel Foucher, « les frontières sont du temps inscrit dans l'espace; elles restent des buttes-témoins du passé ou des fronts vifs, selon les conjonctures locales, toujours des lieux de mémoire et parfois de ressentiment » (p. 28). Les chroniques « de bric et de broc » de la trilogie allemande de Céline présentent une temporalité et un espace chaotiques marqués par une hétérochronie complexe. Alors que la débâcle de l'Allemagne à la fin de la guerre constitue la trame narrative principale des trois romans, le récit superpose à cette période principale des époques et des épisodes historiques distincts et plus ou moins éloignés des événements de 1944-1945. L'actualité des années 1950, le traumatisme de la Grande Guerre, les souvenirs de la Belle Époque ou de l'Affaire Dreyfus, l'histoire des guerres coloniales allemandes et françaises, voire l'évocation de temps anciens, mythiques ou légendaires perturbent la chronologie du texte. Cette chronique sens dessus dessous s'organise pourtant selon

des lieux où le passé survit et qui permettent de faire affleurer dans le présent la temporalité cyclique de l'éternel chaos qui refait surface et recompose dans le présent les fins d'empire, les séditions, les massacres et les persécutions d'autrefois. Le phénomène d'hétérochronie affecte ainsi de près la toponymie romanesque des trois romans qui font une exploitation poétique des signifiants toponymiques des lieux et de leur histoire. L'évocation constante de l'Afrique dans *D'un château l'autre* joue par exemple sur la polysémie du toponyme de la « Forêt Noire » pour se souvenir, au détour d'une évocation du travail obligatoire pendant la Seconde Guerre mondiale, des esclaves africains du bref empire colonial de l'Allemagne<sup>15</sup>. Céline écrit *Siegmaringen*, le terme allemand « sieg », qui veut dire « victoire », étant singulièrement ironique pour qualifier l'enclave d'un gouvernement de Vichy en exil qui représente en 1945 le camp des vaincus. On se souvient par ailleurs qu'il y a de la « simagrée » dans « Siegmaringen », dont Céline n'oublie pas que le château appartient à la dynastie des Hohenzollern, fondatrice de l'Europe, en comparaison de laquelle le gouvernement de Vichy en exil est thématiquement opérette (DCL, p. 102). Parallèlement, l'Histoire de Céline présente une temporalité cyclique où le XX<sup>e</sup> siècle est à la fois la répétition frénétique des siècles précédents et « une sortie du temps » dont la violence marque une rupture définitive de la continuité historique.

---

<sup>15</sup> Le texte de Céline évoque notamment la répression de la révolte des Herreros du Cameroun allemand en 1904, laquelle aboutit au premier système concentrationnaire qui associe pour la première fois barbelés et travaux forcés et sous-alimentation des internés à des fins d'extermination raciale. Le premier cas où un État planifie explicitement l'extermination de tout un peuple, crime qui sera plus tard nommé génocide. Voir Dreschsler, 1990.

### ***Hétérochronie***

Les commentaires sur l'histoire qui émaillent le texte disposent du passé historique comme d'une carte géographique, à l'exemple de la conversation sur laquelle se clôt *Nord* entre Harras et Werner Göring, où les deux personnages cherchent à retrouver l'itinéraire exact de la retraite des armées napoléoniennes dans la vallée de la Vistule après l'échec de la campagne russe :

« Vous voyez mon cher Destouches, la retraite de Russie à l'envers... retour! retour! *oooah!* »

Göring l'interrompt...

« Oh, pardon! pardon Harras! pardonnez-moi! ils l'ont jamais pris par cette route! jamais!

– Ah je croyais! [...]

« Pas du tout Stettin, Harras! »

La tête dans les mains...

« Insterburg... oui! et puis Elbing! et Gumbinnen... Thorn!... là ils sont passés!... et puis Plock!... Landsberg!... voilà leurs étapes!... Neuenkirchen!... presque pas Stettin! Neuenkirchen!... beaucoup de malades... Neuenkirchen! il y avait encore des souvenirs!... vous savez, à l'hôpital! j'ai servi là, aide-major... des noms dans le bois, dans les poutres, des noms... taillés, n'est-ce pas?... » (N, p. 707)

Quel fut l'itinéraire de la retraite des armées napoléoniennes après la défaite de la campagne de Russie? Où se réfugia exactement le gouvernement de Vichy en fuite en 1944? Quels sont les territoires de l'empire colonial du Danemark? La chronique de Céline ramène l'Histoire à sa dimension spatiale et se demande comment le facteur géographique détermine le cours de l'Histoire. Loin de faire *tabula rasa* du passé, la chronique de Céline compose avec la table cartographique du passé, dont elle recueille des éléments circonstanciels liés au territoire et aux déplacements de population, des détails

géographiques tenus pour négligeables et que la Grande Histoire ne mentionnerait pas.

***Effacement des frontières, effacement des mémoires***

Or les lisières que suit cette géographisation de l'histoire mettent à jour un effacement définitif des délimitations territoriales de chaque pays que les textes thématisent comme les oublis de l'histoire officielle :

un moment donné tout se peut!... vingt ans après je me demande encore... que l'endroit existe même plus!... enfin sous ce nom... ni les gens... les von Leiden... leur manoir, leur ferme... j'ai demandé à bien des personnes... Allemands de l'Est... à d'autres de l'Ouest... Zornhof?... ils ne savent pas... *nix!*... si c'est occupé?... il m'a semblé, certains indices, par des Polonais... pas sûr du tout!... en tout cas une chose, précise, il est temps qu'on refasse les cartes, honnêtes... comme nous avions à l'école... pas tant du pôle Nord au pôle Sud qu'ont plus un secret, plus « relevés » les moindres replis, plus fréquentés que les « Pas-Perdus »... mais d'Europe toute proche, dont ne sait plus rien... avec ce qui s'y passe... *nix!* (N, p. 592)

Répété dans le passage, « *nix* », soit « rien » en allemand, peut être traduit ici par « rien du tout ». C'est le mot d'ordre de Kracht, le gendarme nazi qui se charge dans le roman d'effacer les traces des scandales et des conflits internes de la ferme et qui demande alors au narrateur de se taire à propos des fusils que Léonard et Joseph lui ont remis afin de le compromettre. Déplacée dans un commentaire général sur l'histoire, cette parole rapportée devient le mot d'ordre d'un oubli volontaire. Pour le chroniqueur qui se souvient des villages et des lieux frontaliers qu'il a traversés pendant la guerre, il est désormais impossible de se renseigner sur l'endroit et les gens qu'il y a

croisés. Le toponyme du lieu a changé, personne ne se souvient plus si le village appartient à l'Allemagne de l'Est ou de l'Ouest, l'effacement volontaire s'est substitué à l'invasion étrangère pour précipiter la disparition du lieu. Dans cette guerre, chacun a tôt ou tard quelque chose à se reprocher et la mémoire collective conspire naturellement à l'oubli et à l'oblitération volontaire. Pour faire œuvre de mémoire, le chroniqueur ne dispose que de son propre discours testimonial et de la géographie, le narrateur suggérant de dissiper la confusion et l'oubli que sèment les conflits guerriers par une révision générale des cartes géographiques. Les derniers textes de Céline relèvent en ce sens d'une poétique du « dernier soupir » (Fontaine) qui fait entendre la voix de celui qui se demande ce que sont devenus ses compagnons de route et qui précipite, avant de rendre son dernier souffle, toutes choses au néant. Entre la vie et la mort, la gare de Flensburg superpose à la démarcation Allemagne / Danemark une frontière verticale entre les Enfers et la Terre. Tout comme la *Spree*, ce « Styx des Teutons » (N, p. 334), cette gare est l'antichambre des Enfers et forme une frontière entre la vie et la mort, dont le franchissement donne lieu à une narration conçue comme une quête orphique du retour des Enfers qu'inaugure l'épisode de *La Publique* dans *D'un château l'autre*, où le nautonier Caron assommait à coups de rames les morts qui n'ont pas de quoi payer leur voyage. Le projet lyrique de ce voyage au bout de la nuit est d'inspiration vitaliste : il cherche à capturer par l'écriture le passage de la vie à la mort et de la mort à la vie dans un va-et-vient constant entre passé et présent et à faire émerger dans l'écrit l'émotion qui surgit aux frontières de la vie et de la mort : « j'ai été accoucheur, je peux dire passionné par les difficultés de passages, visions aux détroits, ces instants si

rare où la nature se laisse observer en action, si subtile, comment elle hésite, et se décide... au moment de la vie, si j'ose dire » (R, p. 870) La gare de Flensburg, qui correspond à un carrefour d'aiguillage de différentes temporalités où la difficulté de franchir la frontière Danemark / Allemagne rejoue sur un plan spatial tout l'effort d'écriture que suppose de faire revenir les morts dont l'exil dans le présent est celui d'une mémoire individuelle dont l'expérience vécue de ce qu'Eric Hobsbawm nomme le « court XX<sup>e</sup> siècle », ne trouve pas place dans la mémoire collective de l'après-guerre. La frontière passée, tout semble d'ailleurs faux. La vie civile est une pièce de théâtre dont le décor va s'effondrer d'un moment à l'autre et où les survivants de la catastrophe que sont Céline et les siens n'ont plus aucun rôle à jouer. L'inadaptation à la vie normale se double d'un sentiment d'exil dans le présent, que le narrateur métaphorise tout au long du texte comme une sortie du temps. Cet art poétique du liseré des berges cherche à répondre à la question, liée à l'épisode traumatique de la Première Guerre mondiale, qui hante l'œuvre depuis *Voyage au bout de la nuit* : « Comment échapper au poids du passé ? » La *praxis* de la frontière déborde donc ses propres frontières et englobe la vie comme la littérature; elle consiste à écrire dans l'entre-deux d'une « sortie du temps » qui permette le souvenir des figures et des voix oubliées tout en offrant une échappatoire au poids du passé, à la lourdeur ennuyante du présent et aux promesses du pire dans sa dimension apocalyptique dont les hommes investissent le futur sous l'idée de progrès. Les souvenirs de la guerre y provoquent une disjonction entre le passé et le présent avec lequel il n'est plus possible d'établir de liaisons, mais dont l'altérité, aussi disjointe et inatteignable qu'elle soit, impose suffisamment sa présence pour inspirer un sentiment intime de

*désappartenance* au monde qui n'est pas seulement le propre de l'exil hors de ses frontières mais celui de toute la modernité littéraire, dont le rapport au passé et à la mémoire se joue sur le mode de la disjonction et de l'abysse (voir Méchoulan, 2008).

\*

Les chroniques céliniennes de la trilogie allemande font des frontières de l'Europe à la fin de la Seconde Guerre mondiale un espace du chaos qui se tient à hauteur du chaos de l'histoire sans le surplomber en même temps qu'il révèle les tensions contradictoires propres à une œuvre toujours déchirée entre goût de l'ordre et aspiration à la liberté. Dans l'autofiction de la trilogie, le passage du Rhin, la frontière danoise et les terres d'exil que l'auteur n'a su rejoindre sont des lieux de refuge comme de liberté, de fuite pour la survie comme de fuite en avant. Ils forment des objets de discours où la rhétorique d'autojustification célinienne dénie toute culpabilité en même temps qu'elle avoue ce qui distingue, hors leur part de fiction, le discours testimonial de ses chroniques de véritables témoignages historiques, soit la curiosité de leur auteur pour les catastrophes et le caractère volontaire de cette fuite. Ce récit d'exil renvoie pourtant à quelque chose de plus grand qu'un récit autobiographique ou une rhétorique d'autojustification. Toute la guerre est là, dans ces espaces frontaliers à la lisière de l'Oural ou aux portes d'un nord féérique, dans les gares de l'Allemagne de 1944 où viennent échouer les millions d'hommes et de femmes que cinq ans de conflits armés et d'injustices ont chassé loin de chez eux et dont l'œuvre raconte l'exode massif dans une quotidienneté de la guerre. Les textes

de la trilogie allemande font entendre l'appel au secours de ces foules en exil dans une babélisation de la langue qui intègre différents idiomes étrangers et qui, dans un français barbarisé, fait une transposition linguistique de ce qui hante l'univers imaginaire et les fictions politiques de Céline, le retour des invasions barbares du haut Moyen Âge. Les frontières sont ainsi le point d'ancrage d'un imaginaire obsidional qui compose, dans des prophéties apocalyptiques et des visions sidérantes de fin de civilisation, une version dysphorique du mot d'André Breton appelant de ses vœux le jour où les Cosaques viendront abreuver leurs chevaux dans le bassin de la Concorde (voir Nizan, 1960, p. 13). Parce qu'elle fait des frontières l'objet d'un délire de l'invasion, l'écriture de l'histoire célinienne place la notion de frontière au cœur d'une réflexion historiographique qui en fait la brèche épistémologique à partir de laquelle écrire une histoire sortie des gonds de la rationalité qui, aux yeux de Céline, aliène l'histoire à sa propre exigence d'ordre. Dans cette écriture historiographique qui réfléchit aux formes canoniques de l'histoire en même temps qu'elle l'écrit, la frontière est autant un territoire géographique qu'un espace conceptuel et textuel où repenser comment la forme détermine le sens de l'histoire et jeter les jalons d'un art poétique qui se tient à la lisière de l'écrit pour y faire affleurer tout ce qui n'appartient pas à son système de signes. Cette réflexion historiographique débouche sur une géographisation de l'histoire où les frontières sont des lieux-témoins du passé dont les textes saisissent l'historicité dans une exploitation des signifiants toponymiques et en pratiquant une hétérochronie complexe qui investit l'espace cartographique des frontières comme le dernier espace mémoriel où il est possible de saisir un effacement des frontières, qui est également un effacement des mémoires.

Brèches du temps et de l'espace collectifs comme de l'histoire et de la géographie dans lesquelles nous les lisons, les frontières que la prose célinienne investit sont celles d'un « liseré des berges » considéré comme le dernier rivage d'une conscience historique moderne, dont la quête lyrique aporique cherche une forme qui donne naissance à une histoire des oublis de l'histoire officielle tout en échappant au poids du passé.

## Bibliographie

- (1976), *Cahiers Céline. Céline et l'actualité littéraire (1957-1961)*, éd. Jean-Pierre Dauphin et Henri Godard, vol. II, Paris, Gallimard, coll. « Les Cahiers de la NRF ».
- (2007 [1963]), *Céline*, Paris, Cahiers de l'Herne, p. 392-396.
- CÉLINE, Louis-Ferdinand. (1974), *Romans*, vol. 2, éd. Henri Godard, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».
- DEBRAY, Régis. (2013), *Éloge des frontières*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».
- DRESCHSLER, Horst. (1990), « The Herero Uprising », dans Frank CHALK and Kurt JONASSOHN, *The History and Sociology of Genocide: Analyses and Case Studies*, New Haven & Londres, Montreal Institute for Genocide Studies / Yale University Press, p. 230-248.
- DUPONT, Florence. (2007), *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, Paris, Flammarion, coll. « Libelles ».
- FONTAINE, David. [à paraître], « Céline et le conte pour enfants », *L'Enfant chez Céline. Vingtième colloque international Louis-Ferdinand Céline*, Paris, Fondation Singer-Polignac, 3-5 juillet 2014.
- FOUCHER, Michel. (2007), *L'Obsession des frontières*, Paris, Perrin.
- GIBAULT, François. (1985), *Céline, cavalier de l'Apocalypse (1944-1961)*, vol. 3, Paris, Mercure de France.
- GODARD, Henri. (1985), *Poétique de Céline*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Idées ».
- . (1974), « Préface », dans Louis-Ferdinand CÉLINE, *Romans*, vol. 2, éd. Henri Godard, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».

- HENRY, Anne. (1994), *Céline*, Paris, L'Harmattan.
- GUYOTAT, Pierre. (2007 [1975]), *Prostitution*, nouvelle édition augmentée d'un appendice en 1987, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire ».
- KRYZINSKI, Wladimir. (1981), *Carrefours des signes*, La Haye, Mouton Éditeur.
- KUPERTY-TSUR, Nadine. (2000), « Justice historique et écriture mémorialiste », dans Nadine KUPERTY-TSUR (dir.), *Écriture de soi et argumentation. Rhétorique et modèles de l'autoreprésentation. Actes du colloque de l'université de Tel-Aviv (3-5 mai 1998)*, Caen, Presses universitaires de Caen, p. 49-53.
- LAFONT, Suzanne (2013), « Des collabos aux Balubas : le miroir sonore de l'histoire dans *D'un château l'autre* », dans *Céline et l'Allemagne. Actes du dix-neuvième colloque international Louis-Ferdinand Céline*, Paris, Société des études céliniennes, p. 163-178.
- MÉCHOULAN, Éric. (2008), *La Culture de la mémoire, ou comment se débarrasser du passé?*, Montréal, Presses universitaires de Montréal, coll. « Champ libre ».
- NIZAN, Paul. (1960), *Aden Arabie*, réédition avec préface de Jean-Paul Sartre, Paris, Maspero.
- REY, Alain, Marianne TOMI et al. (2006), *Dictionnaire historique de la langue française*, vol. 3, Paris, Le Robert-Sejer.
- SARTRE, Jean-Paul. (1954), *Réflexions sur la question juive*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche ».
- ZINK, Michel. (1992), *Littérature française du Moyen Âge*, Paris, Presses universitaires de France.

## Résumé

La question de la frontière dans la trilogie allemande s'inscrit dans l'itinéraire de l'exil que connut Céline en Allemagne et au Danemark de la Libération à son amnistie en avril 1951. La représentation de cette expérience exiliale s'organise autour de deux frontières, qui sont des lignes de fuite au sens propre comme au sens musical. La première, celle du Rhin, est thématifiée comme le « toboggan de la compromission » que le narrateur choisit pour échapper aux fureurs vengeresses de l'épuration. La seconde est la frontière du Danemark, point d'ancrage imaginaire et narratif de la trilogie allemande, auquel le titre *Nord* attribue un principe d'orientation mythique : retrouver le Nord, c'est retrouver l'imaginaire nordique, celui des Celtes et de la féerie perdue. Céline ne cesse d'évoquer également les lieux d'exil qu'il n'a pas su rejoindre et les frontières qu'il n'a pas franchies. Ces « erreurs d'aiguillages », comme il les appelle lui-même, indiquent que cet itinéraire est un itinéraire de la désorientation, où les frontières entre les pays, les peuples et les langues sont brouillées. L'œuvre de Céline est un espace où les lignes de démarcation entre zones occupées et libres, entre territoires neutres ou belliqueux, s'avèrent très poreuses de même qu'entre les aliénés et les aliénistes, les héros et les salauds ou encore le réel et l'irréel. Cette désorientation du monde dit d'abord les épreuves subies par des millions d'Européens contraints par la guerre de s'exiler loin de chez eux. Elle confine en dernier lieu à une perturbation du mode conventionnel d'écriture de l'histoire qui fait de l'entre-deux que suppose la notion de frontière une *poétique du zigzag* entre les langues, les territoires, le présent et le passé.

### Abstract

In the so-called German trilogy of L.-F. Céline, the question of the border is directly related to the itinerary of exile taken by the author through Germany and Denmark between the French Liberation and his amnesty in 1951. The representation of this experience of exile is structured by two borders, which can be seen as escape lines as well as musical vanishing points. The first one, the Rhine German border, is the “toboggan of compromise” that the author chooses to take in order to avoid the vengeful furies of the *épuration*. The second one is the Danish border, used as the fulcrum point in the imaginary of the German trilogy, and as a narrative to which the title *North* assigns a principle of mythical orientation – to reach the North is to reach the Nordic imaginary, the Celts and the lost fairy one. Céline also keeps evoking the places of exile where he did not go, and the frontiers he did not cross. Those “points of errors”, as he likes to call them, indicate that the narrator’s itinerary is a disorienting one, where the borders between countries, peoples and languages are blurred. Céline’s works represent a fictional space where the borderlines between occupied and free zones, neutral and belligerent countries turn out to be very porous – just as they are between mad characters and psychiatrists, heroes and bastards, or even between reality and unreal. The first goal of this representation of a disoriented Europe is to relate the trials and tribulations of billions of Europeans forced by war into exile. Lastly, the representation of these blurred borders affects Céline’s use of French through a “babélisation” of language. Above all, it disrupts the conventional way of writing about History; Céline’s *poetics of zigzag* replicate the state of “in-betweenness” usually conferred to borders and applies it to the exploration of languages, territories, present and past.