

Julie BOULANGER

Céline, héros de l'après-coup

En 1961, Louis-Ferdinand Céline esquisse dans *Rigodon* une vision du héros tel qu'il l'imagine dans le futur : « l'héros de l'avenir sera envoyé immobile, ficelé au poteau, bâillonné, lancé dans la stratosphère, aura juste le temps de faire pipi, tour de terre! et hop!... chez lui!... plus fera de tours, plus sera héros! » (2002c, p. 172) L'image permet de distinguer deux caractéristiques de l'héroïsme selon Céline. L'héroïsme représenté à l'intérieur de l'œuvre de Céline a partie liée avec la parole, et surtout avec l'écriture. Ainsi n'est-il pas anodin que ce héros du futur se voie dépourvu tout autant du langage que de la moindre possibilité d'action, réduit à ses fonctions vitales. L'héroïsme est également voué à une irrémédiable déchéance, à laquelle Céline seul échapperait. Si héroïsme véritable il y eut déjà... Car d'entrée de jeu, on serait plutôt porté à croire le contraire. D'abord parce que Céline lui-même ne possède aucun trait d'une quelconque figure héroïque. Et surtout parce que son œuvre s'entame par une critique véhémement de l'héroïsme à travers le texte qui lui a valu la plus grande reconnaissance, *Voyage au bout de la nuit*.

Vingt ans plus tard, Céline corrobore pourtant une certaine valorisation de l'héroïsme dans *Féerie pour une autre fois*. Non seulement le narrateur du roman, qui se désigne sous le nom de l'auteur, s'autoproclame-t-il héros, il se réfère de plus à la période évoquée dans *Voyage au bout de la nuit* comme à une période authentiquement héroïque. Céline se reconstitue ainsi après coup en tant que héros. Dans le cadre de cette étude, j'examinerai ce passage d'une critique de l'héroïsme vers une redéfinition héroïque de Céline dans *Féerie* et dans les trois autres tomes de ce que Philippe Muray désigne la « tétralogie des bombes »¹ : *D'un château l'autre*, *Nord* et *Rigodon*. Je tenterai de voir

¹ Philippe Muray remet en question la séparation admise généralement entre *Féerie pour une autre fois* et ce qui fut désigné comme la « trilogie allemande ». Il en défend, au contraire, l'unité fondamentale : « Comment survivre à la

quelle posture adopte le narrateur face à l'héroïsme dans ces deux parties de l'œuvre.

« Humainement, c'est un maladroit. »

Avant de m'attarder au discours sur l'héroïsme que développe *Voyage au bout de la nuit*, je m'intéresserai au texte qui le précède : *Semmelweis*, la thèse de médecine soutenue par Céline en 1924. Il s'agit en fait de la biographie de Philippe Ignace Semmelweis², médecin hongrois qui a vécu de 1818 à 1865. Semmelweis fonde l'archétype même du héros célien : le héros de l'après-coup. À partir de ce premier texte, Céline postule la méconnaissance profonde de chaque époque face à ses héros authentiques. Il procède donc à l'édification de ces héros mésestimés, d'abord celle de Semmelweis, puis, dans une autre mesure, la sienne propre.

Céline dépeint Semmelweis comme un « grand génie médical » (2001, p. 100) et « un précurseur clinique de l'antisepsie » (2001, p. 100). Tout en qualifiant la médecine de simple « pitié plus agissante que les

modernité? Peut-être Céline a-t-il été le premier à résoudre le problème. En écrivant *Féerie II, D'un château l'autre, Nord et Rigodon*. La tétralogie des bombes, dont *Féerie I* formait la préface diffuse, le lever de rideau en parcours de pinceau, entraînée de projecteurs balayant l'intimité des coulisses de la mutation. Soit un ultime ensemble de livres balancé d'une main très sûre vers un avenir que nous voyons se dessiner et dont il est parvenu à faire sentir, mais à l'avance, les effets. On peut s'étonner de l'apparition de cette tétralogie là où, pour tout le monde, existent deux groupes bien distincts, les *Féerie* d'une part et la trilogie allemande d'autre part. Je répondrai que le découpage n'est que le résultat de certaines vicissitudes éditoriales et qu'on peut désormais, il me semble, prendre avec tout cela quelque distance. » (2001, p. 224)

² Avant les découvertes de Pasteur, Semmelweis a tenté de réduire le taux de mortalité des femmes à la suite d'un accouchement en proposant cette mesure, jusque-là inconnue, qui consistait pour les médecins à se laver les mains avant de procéder à un accouchement. Une telle mesure évitait donc de transmettre à la femme qu'on accouchait les infections contractées lors d'un précédent contact avec un cadavre. Semmelweis n'a toutefois pas réussi à prouver son hypothèse et à convaincre ses collègues de mettre définitivement en pratique cette mesure qu'ils trouvaient trop astreignante et dont Semmelweis n'avait pas réussi à déterminer les raisons précises.

autres » (2001, p. 38), il présente Semmelweis dans un élan lyrique comme un héros tragique, un être doué d'une exceptionnelle grandeur d'âme : « Sans doute était-il écrit qu'il serait malheureux chez les hommes, sans doute pour les êtres de cette envergure tout sentiment simplement humain devient une faiblesse » (2001, p. 38) Semmelweis est « hanté par la souffrance des hommes » (2001, p. 69). En raison de l'incompréhension de ses contemporains, que relate la plus grande partie du récit, celui-ci échoue dans son entreprise héroïque, bien qu'il parvienne momentanément à prouver son hypothèse. Un espace pour l'héroïsme existe donc initialement dans l'œuvre de Céline. Est-il pourtant irrémédiablement voué à l'échec?

Deux autres facteurs intrinsèques à la personnalité et à la méthode de Semmelweis sont mis en cause : sa brutalité et sa maladresse. Plusieurs passages en témoignent, notamment une scène pendant laquelle Semmelweis envoie une lettre ouverte aux professeurs d'obstétrique, dans laquelle il qualifie d'assassins les détracteurs de sa méthode. À propos de cette inaptitude de Semmelweis à convaincre ses pairs de ses idées, Céline écrit :

Où Semmelweis s'est brisé, il fait peu de doutes que la plupart d'entre nous auraient réussi par simple prudence, par d'élémentaires délicatesses. Il n'avait pas, ou négligeait, semble-t-il, le sens indispensable des lois futiles de son époque, de toutes les époques d'ailleurs, hors desquelles la bêtise est une force indomptable. Humainement, c'est un maladroit. (2001, p. 50)

Semmelweis est inadéquat au monde dans lequel il évolue. Tout en désirant le plus grand bien pour ses semblables, il se situe en rupture avec eux. Le héros authentique, chez Céline, est toujours condamné à la marginalité.

À mesure que son échec se confirme, Semmelweis sombre de plus en plus dans la démence. Notons au passage que si la folie atteint la communauté entière selon Bardamu dans *Voyage*, elle renforce au contraire l'isolement de Semmelweis. La folie de Semmelweis ne

constitue pas la condition première de son héroïsme. Elle n'en est pas moins indissociable. Le récit connaît son apogée lorsque le médecin se précipite dans un amphithéâtre dans lequel une dissection a cours. Il s'empare du scalpel et découpe frénétiquement le cadavre jusqu'à ce qu'il se coupe par accident : « Comme Kolletchka naguère, il vient de s'infecter mortellement. » (2001, p. 97) Semmelweis est-il submergé par un pur accès de folie? Le texte confirme, au premier regard, cette hypothèse. La mention de Kolletchka nous permet cependant de postuler qu'une volonté scientifique, même démente, anime alors Semmelweis. La mort de Kolletchka, à la suite d'une blessure qu'il s'était infligée pendant une dissection, avait permis à Semmelweis de confirmer son hypothèse. Par cette comparaison avec Kolletchka, la dissection opérée par Semmelweis apparaît comme une tentative héroïque, désespérée, d'approfondir son hypothèse, au prix de sa vie. Et ce, dans une parfaite inutilité, puisque Céline précise plus loin que « l'œuvre » de Semmelweis est demeurée méconnue.

« Lâche ou courageux, cela ne veut pas dire grand-chose. »

Cette folie et cette inanité sont les deux principales caractéristiques de l'héroïsme que construit le discours de Bardamu dans *Voyage au bout de la nuit*. Il le disqualifie d'emblée en évoquant la « sale âme héroïque et fainéante des hommes » (1997, p. 14). De façon plus insistante encore, les héros sont frappés de folie. Je rappelle ainsi ce portrait que dresse Bardamu du colonel :

Notre colonel, il faut dire ce qu'il en est, manifestait une bravoure stupéfiante! Il se promenait au beau milieu de la chaussée et puis de long en large parmi les trajectoires aussi simplement que s'il avait attendu un ami sur le quai de la gare, un peu impatient seulement. [...] Le colonel, c'était donc un monstre! À présent, j'en étais assuré, pire qu'un chien, il n'imaginait pas son trépas! (1997, p. 13)

Le courage ne constitue plus une vertu. Il est le résultat d'une pure inconscience du sujet, qui évacue son humanité et se relègue au rang de monstre ou d'animal. L'héroïsme, au contraire de celui qui est

représenté chez Semmelweis, s'avère résolument détaché d'un quelconque humanisme. La lâcheté s'impose comme seule raison dans ce monde fou furieux :

Serais-je donc le seul lâche sur la terre? pensais-je. Et avec quel effroi!... Perdu parmi deux millions de fous héroïques et déchaînés et armés jusqu'aux cheveux? [...] plus enragés que les chiens, adorant leur rage (ce que les chiens ne font pas). (1997, p. 13-14)

Les fondements de l'héroïsme sont enfin anéantis. Le sacrifice frappe par son inutilité :

Allez donc le chercher son Barbagny dans la fin d'un monde! Il aurait fallu qu'on sacrifiât pour le retrouver son Barbagny au moins un escadron entier! Et encore un escadron de braves! Et moi qui n'étais point brave et qui ne voyais pas du tout pourquoi je l'aurais été brave, j'avais évidemment encore moins envie que personne de retrouver son Barbagny. (1997, p. 23)

L'héroïsme ne consiste plus en une défense d'un idéal, mais s'apparente plutôt à une attitude sadique alors que règne ce que Bardamu nomme « la mode d'être courageux pour les autres » (1997, p. 54). En une sentence claire, il fait l'apologie de la lâcheté : « Je n'étais point très sage pour ma part, mais devenu assez pratique cependant pour être lâche définitivement. » (1997, p. 37) Assaut encore plus considérable, l'héroïsme est vidé de son sens. L'héroïsme et la lâcheté sont posés comme des valeurs équivalentes : « Lâche ou courageux, cela ne veut pas dire grand-chose. Lapin ici, courageux là-bas, c'est le même homme, il ne pense pas plus ici que là-bas. » (1997, p. 83) L'héroïsme est dévalué et rejeté sans ambages.

La tétralogie des bombes

Lorsqu'en 1952 et 1954, paraissent les deux tomes de *Féerie pour une autre fois*, la situation de Céline — et bien sûr la face du monde — a

radicalement changé. *Mort à crédit* et *Guignol's Band*³ ont été publiés, ainsi que les quatre pamphlets : *Mea Culpa*, *Bagatelles pour un massacre*, *L'École des cadavres* et *Les Beaux Draps*. Alors que le premier pamphlet, écrit à la suite d'un voyage en URSS, s'attaque au régime communiste, les trois autres sont incontestablement antisémites. Lors de la Libération, Céline est menacé de mort, puis accusé de trahison. Il s'exile en Allemagne, puis au Danemark, avant d'y être emprisonné pendant un an. Il y entame l'écriture de *Féerie pour une autre fois*, qui relate l'épuration des collaborateurs pendant la Libération, de même que le bombardement de Paris par les Alliés pendant la nuit du 21 au 22 avril 1944 et l'emprisonnement de Céline à Copenhague. Le narrateur arbore désormais l'identité de Louis-Ferdinand Céline. Les trois autres livres de la « tétralogie des bombes » relatent dans un ordre non chronologique son exil. *D'un château l'autre* évoque la période de Sigmaringen pendant laquelle Céline a soigné plusieurs représentants du régime de Vichy, dont le maréchal Pétain et Laval, reclus dans ce château du sud de l'Allemagne. *Nord* effectue un retour dans le temps et relate la traversée de l'Allemagne, de Baden-Baden en passant par Berlin jusqu'à Neu Ruppin. *Rigodon* raconte le voyage vers Sigmaringen, puis celui qui le conduira de Sigmaringen jusqu'au Danemark.

« Après c'est fini »

Dans l'univers éclaté de *Féerie* qui produit, dit le texte, une confusion des temps et des lieux, Céline convoque l'Histoire. Il ranime la Première Guerre mondiale au sein du présent de la fin de la Seconde

³ Dans le cadre de cette étude, je ne traiterai cependant pas de façon spécifique de *Guignol's Band*. Ce texte me semble surtout reprendre des éléments du thème de l'héroïsme tel qu'il est représenté dans *Voyage au bout de la nuit* et préfigurer le traitement de l'héroïsme dans *Féerie pour une autre fois*. D'une part, Céline révèle dans *Guignol's Band* la lâcheté sous-jacente à l'héroïsme ostentatoire. C'est ainsi qu'on voit Ferdinand proclamer son désir de retourner à la guerre, bien qu'il soit réformé, uniquement afin de fuir les ennuis juridiques qui le guettent. D'autre part, Céline rappelle constamment le statut de héros de guerre dont *jouit* Ferdinand, de la même manière qu'il le fera dans *Féerie* et dans le reste de son œuvre, bien qu'avec beaucoup plus d'insistance par la suite, pour des raisons que j'analyserai.

Guerre et promet la restitution du passé récent à l'intérieur de ce qu'il nomme sa chronique⁴. C'est par ces deux axes qu'il se reconstitue comme héros, héros du passé et héros du présent. L'Histoire de 14-18 est constamment ramenée à l'intérieur du texte par d'innombrables évocations. On trouve en tout dans le texte plus d'une quarantaine d'occurrences. 1914 marque à la fois un moment inaugural et un achèvement. Le temps est délimité à maintes reprises par l'indication « depuis 14 ». Céline poursuit cette idée dans l'ensemble de la tétralogie des bombes et écrit dans *Nord* : « la raison est morte en 14, novembre 14... après c'est fini, tout déconne... » (2003b, p. 245) Les êtres et les événements se définissent en fonction de 1914. Ainsi est-on d'avant 14, de 14 comme Céline ou d'après 14, comme Arlette, son épouse. Il en est également de même dans *Nord*, où Céline dit d'un personnage qu'il est « drôle comme avant 14 » (2003b, p. 174), caractérisant du même coup le personnage et ce fameux temps qui précède 1914.

Dans *Féerie*, 14 est martelé en tant que point dans le temps et également dans l'espace. Céline nous informe ainsi, par exemple, que le local de sa mère était situé au 14 de la rue Thérèse et qu'elle est enterrée dans la quatorzième allée du Père-Lachaise. Il mentionne également un condamné à mort de la cellule « 14 » (2002a, p. 89), pour ne citer que ces exemples. Ainsi la représentation de la Première Guerre traverse-t-elle deux niveaux. Elle se situe à la surface du texte et, en même temps, elle construit un réseau souterrain qui procède par allusions.

Déchets de l'Histoire

S'ajoutant à ces marques temporelles, un lieu en particulier participe de ce travail de resurgissement du passé : Sigmaringen. Sigmaringen est ce lieu dans lequel le gouvernement de Vichy s'est exilé vers la fin de la guerre. Il prend place à l'intérieur d'un temps qui se soustrait momentanément au fil de l'Histoire, le temps du sursis pendant lequel le passé se prolonge en s'immobilisant. Cette dérobade aux lois

⁴ Il affirme ainsi se soumettre à son devoir principal, qui est celui d'historien : « Mais l'Histoire commande! je vous dois l'Histoire! » (2002a, p. 415)

habituelles est plus tard décrite dans *Rigodon* : « on ne doit pas payer non plus?... il semble... ainsi toutes les fins de régimes : Cauchemar, Gratuité... Vichy, Berlin, Sigmaringen... » (2002c, p. 70). Entre les murs du château, Céline ressuscite le passé en rendant à certains personnages leur passé héroïque et en évoquant un passé devenu mythique, celui de la monarchie. Pétain, par exemple, apparaît alors sous ces traits : « Pétain fut notre dernier roi de France. "Philippe le Dernier"... la stature, la majesté, tout!... et il y croyait!... d'abord comme vainqueur de Verdun... puis à soixante-dix ans et mèche promu Souverain! qui qui résisterait?... raide comme! » (2002b, p. 190) Le mot « résistance » a beau être lancé, le texte évacue au contraire les implications du régime de Vichy.

À la fois par l'évocation du passé des personnages qui évoluent à l'intérieur de Sigmaringen et par la mise en place d'un réseau symbolique, on assiste à un retour d'un refoulé de l'Histoire tel que le conçoit Céline. Celui-ci expose clairement sa conception de l'Histoire dans *Nord* : « le Grand Reich pensait à tout... on lui trouve maintenant des défauts! voire!... ce qu'on raconte maintenant des Gaulois, de Louis XIV, même de Félix Faure!... tous les vaincus sont des ordures!... je le sais... très bien... » (2003b, p. 21) On ne s'étonnera donc pas que les ordures remontent littéralement à la surface dans *D'un château l'autre*. Céline ne nous épargne bien sûr aucun détail et construit des scènes spectaculaires qui décrivent le refoulement des toilettes :

le moment le plus magique c'était tous les jours quand les gogs n'en pouvaient plus... vers huit heures du soir... qu'ils éclataient! la bombe de merde!... du trop-plein du tréfonds!... tous les soulèvements de la brasserie de la veille et du jour!... [...] pas être surpris que les lieux débordent! (2002b, p. 207)

À titre de métaphore, ces scènes décrivent parfaitement le mécanisme du retour du refoulé de l'Histoire qui sous-tend la tétralogie en entier. Tout en élaborant une chronique de la Seconde Guerre mondiale qui, de son propre aveu, désire mettre en lumière une perspective inédite

sur celle-ci — inédite et définitive⁵, devons-nous ajouter, puisque Céline répète à de multiples reprises que ce récit est le seul possible et que tout témoin des événements ne pourrait que le corroborer⁶ —, il travaille à évincer une partie de l'histoire de celle-ci afin de lui substituer son passé plus glorieux de héros de la Première Guerre.

Héros de 14

Avant de s'intéresser aux ordures, Céline s'affaire d'abord à recréer son passé héroïque. J'affirmais plus haut que la position que les sujets occupaient par rapport à l'année 1914 leur octroyait une certaine identité. Par sa participation à la Première Guerre mondiale, Céline se reconstitue comme héros de guerre : « mais le cœur alors là, pardon! d'airain le cœur! le cœur 14! » (2002a, p. 56), s'exclame Céline dans *Féerie* en s'arrogant le courage d'un héros. Le jugement que le lecteur peut poser sur lui se voit remis en cause, selon qu'il a ou non été témoin des événements de 14. Céline n'hésite pas à lui demander : « Où vous étiez vous en 14? Je me donne peut-être bien du mal?... vous étiez pas... ou sous d'autres ciels! » (2002a, p. 57) Il rappelle de façon incessante ses blessures, sa mutilation à 75 %, devenue un véritable pourcentage d'héroïsme : « Ah, soixante-quinze pour cent héros, si elle va vous casser le bon cœur la Cour Ultime! » (2002a, p. 218) Son héroïsme est inscrit dans son corps même et il l'exhibe avec ostentation. Il se rappelle, de plus, à nous en tant que héros en déplorant la perte de sa médaille militaire :

Comme ma médaille militaire, parlons d'effronteries et gendarmes, pignoufs et causants... celui venu somme mon oncle Arthur (soixante-dix huit ans) "que je la porte plus"!... qu'il m'écrive bien que je suis "indigne" plus que puant cochon d'héros, 14 et 39, honte du Chancelier, du Drapeau, que j'ai sali mes blessures [...]. (2002a, p. 95)

⁵ Le texte se termine de la même manière qu'une déposition et prétend sans équivoque à la vérité : « voilà les faits exactement... » (2002a, p. 633)

⁶ « N'empêche que j'ai bien vu! et qu'est honnête a vu aussi. » (2002a, p. 349)

Une métamorphose du discours sur l'héroïsme s'opère entre *Voyage au bout de la nuit* et *Féerie pour une autre fois*. L'héroïsme n'est plus l'objet d'un rejet et d'une dévaluation. Céline ne s'en détache plus en le critiquant ou en le dépeignant avec ironie. Il déplore, au contraire, le sort réservé aux héros de la Première Guerre : « La Cour Ultime non plus chique pas, elle fait rouer les héros de 14 sans sourciller! » (2002a, p. 219) Il en appelle à la décoration des héros de la Première Guerre, la sienne propre au passage : « Le Panthéon? Soit! J'accepte!... la rhonoration officielle!... assez déshonoré vivant! ma rue! mon avenue!... Oh mais attention! pas tout seul!... Altruiste, ma loi! je veux encore deux millions d'autres rues pour deux millions d'héros 14!... » (2002a, p. 104) Il s'agit d'ailleurs d'un des uniques moments où Céline se rallie à une collectivité de héros. De la même manière qu'il se détachait des héros fanatiques et inconscients de 14 dans *Voyage au bout de la nuit*, préférant se représenter en lâche, il se met bien sûr à distance des héros de 39-45, résistants de la première ou de la toute dernière heure. La marginalité du héros présente chez Semmelweis n'est pourtant pas démentie, dans la mesure où ces héros de la Première Guerre sont tombés en désuétude avec l'apparition des héros de la Seconde.

Liquidation de l'héroïsme de la Seconde Guerre mondiale

Cette transformation du discours de Céline sur l'héroïsme qui survient à l'intérieur de *Féerie* répond à une nécessité. Si la dérision de l'héroïsme était acceptable, sinon désirée, dans le contexte de l'entre-deux-guerres pendant lequel le pacifisme ne pouvait qu'être salué à la suite de la boucherie que fut la Première Guerre mondiale, la situation change radicalement pendant la Seconde Guerre mondiale. L'héroïsme se constitue à l'intérieur des discours des contemporains de Céline comme l'identité désirable, nécessaire. La position précaire dans laquelle l'a placé l'écriture des pamphlets ne lui permet plus de rejeter de but en blanc l'héroïsme. Il doit au contraire s'approprier cette identité en l'arrachant à ses opposants, notamment Sartre, qu'il prend ouvertement à partie. Il le discrédite à travers différents procédés

parodiques, par exemple la transformation de son nom, ou sa représentation dans des scènes dégradantes⁷.

La dévaluation généralisée de la Seconde Guerre mondiale se révèle beaucoup plus significative. J'énonçais d'emblée que l'héroïsme selon Céline est voué à la déchéance. Après 14, l'héroïsme — comme le reste — est « foutu ». Ainsi en décide-t-il après avoir admis l'existence d'un héroïsme de la Première Guerre mondiale. Il n'y a d'héroïsme que de 14. La tétralogie des bombes est le lieu d'une vaste entreprise de dévaluation de l'héroïsme lié à la Seconde Guerre mondiale. On ne peut manquer d'être frappé par les similitudes entre la représentation des héros comme fous furieux dans *Voyage* et la représentation des résistants dans *Féerie*. Lorsqu'il évoque les événements entourant l'épuration des collaborateurs à la Libération, Céline décrit les résistants comme des animaux enragés, « en rut d'atrocités ». Céline procède à la liquidation de toutes les valeurs associées à la Libération. Les résistants se voient à leur tour accusés de succomber à un effet de mode. Après avoir évoqué la mode d'être « courageu[x] pour les autres » (1997, p. 54) dans *Voyage*, Céline parle de la mode de la haine dans *Féerie* : « Ils sont gaullistes... toute la famille... Bien sûr qu'ils le sont! C'est la mode... La haine à la mode... Y a toujours la haine, la même haine, mais y a la mode!... Ils sont quatre millions à Paris qui bouillent de la même haine, la haine à la mode... » (2002a, p. 27-28) La Résistance se voit enfin réduite à une pure et simple parade dans *Rigodon* : « nous étions là-haut au Danemark pour tout admirer... folles astuces prouesses de leur Résistance, sublimes, indéniables, filmées, sonorisées.... » (2002c, p. 294) À la lumière des représentations qu'en donne Céline, l'héroïsme de 39-45 est un pur effet de surface qui recouvre la haine qui la motive. Céline est l'unique héros des deux guerres. C'est du moins ce dont il essaie de nous convaincre.

⁷ L'exemple le plus évocateur est sans doute celui-ci : « Ils me surplombaient! Ils me pissaient dessus!... j'ai la présence d'esprit terrible!... Ils me pissaient dessus... tous! et le même Narte et la fille Elsa... Non, pas elle!... [...] Vous auriez vu Ciboire! François! s'arqueboutant et Larengon! Le même Narte lui l'aidait même pas! Il me pissait dessus! là me surplombant j le voyais bien! et trépidant! — Il est payé! Il est payé! qu'il criait. Il me montrait du doigt! moi là, au plein purin, noyant! Vous dire la hideur de l'être! » (2002a, p. 136)

« Le livre du bouc »

Le coup de force que tente Céline, c'est de faire de *Voyage au bout de la nuit*, ce roman qui fustige l'héroïsme, une œuvre héroïque indépendamment de son contenu. Ainsi Céline, sous l'action de la tétralogie des bombes, non seulement redevient un héros de la Première Guerre mondiale, mais acquiert le statut d'écrivain héroïque. Au titre d'auteur du *Voyage*, il se serait exposé à la haine publique. Il n'hésite pas à affirmer dans *D'un château l'autre* : « c'est le *Voyage* qui m'a fait tout le tort... mes pires haineux acharnés sont venus du *Voyage*... Personne m'a pardonné le *Voyage*... depuis le *Voyage* mon compte est bon!... » (2002a, p. 79-80) La prise de parole et l'écriture sont désignées clairement par Céline comme un geste héroïque. Il affirme dans *Nord* : « je me serais bien planqué en 14, j'aurais pas ouvert mon clapet... que pour des oui! oui! oui!... » (2003b, p. 315) Au demeurant, il réussit dans *Féerie* d'une pierre deux coups. D'une part, il manifeste son héroïsme et, d'autre part, il réaffirme sa profession de foi pacifiste : « J'ai voulu leur sauver la glotte, compatriotes! leurs gueules infectes, leurs cœurs de merde, leur faire esquiver l'Abattoir... mes livres pour ça. » (2002a, p. 33) Il pousse l'audace jusqu'à dire, dans *D'un château l'autre*, au sujet de *Bagatelles pour un massacre* :

ce que j'ai adouci d'agonies, d'agonies de trouilles avec « Bagatelles »! juste ce qu'il fallait, ce qu'on me demandait!... le livre du bouc! celui qu'on égorge, dépèce! mais pas eux!... pas eux du tout! douillets eux! [...] bouc providentiel!... je sauvais tout le monde par *Bagatelles*! » (2002b, p. 319)

Audace éhontée qui conduit à son paroxysme le processus de dénégation... Céline prétend s'être substitué au Juif, objet pourtant de ce « sacrifice » auquel en appelle *Bagatelles pour un massacre*.

Par cette introduction de l'idée d'un sacrifice lié à *Bagatelles pour un massacre* — même s'il affirme qu'il s'agirait du sien —, Céline appose une interprétation scandaleuse à l'extermination des Juifs. Interprétation qu'ont entérinée les utilisateurs du terme « holocauste »,

tel que l'analyse avec beaucoup de finesse Giorgio Agamben dans *Ce qui reste d'Auschwitz* : « Le mot malheureux d'«holocauste» (souvent pourvu d'une capitale) trahit ce besoin inconscient de justifier la mort *sine causa*, de redonner un sens à ce qui n'en a aucun. » (2003b, p. 29-30) Agamben rappelle ainsi l'idée de « sacrifice suprême, dans le cadre d'un abandon total à des motifs supérieurs et sacrés » (2003b, p. 31) inhérente au terme *holocauste*. Céline revendique d'ailleurs l'héroïsme de son sacrifice en lui octroyant un caractère sacré.

Un témoin héroïque

En plus de récupérer à son compte le discours héroïque, Céline s'empare également de la posture du témoin, qu'il transforme en posture héroïque. On connaît la littérature du témoignage qu'ont construite quelques-uns des rescapés des camps de la mort. Agamben commence son essai en soulignant l'importance vitale qu'a pu occuper l'idée du témoignage dans l'esprit des prisonniers des camps : « Dans un camp, l'une des raisons de survivre, c'est qu'on peut devenir un témoin. » (2003b, p. 15) Avec Céline, on se trouve dans la situation inverse. On doit témoigner, écrire, afin de pouvoir mourir.

Au-delà de cette distinction, il est troublant de constater les interférences entre les deux discours. La représentation du corps dans *Féerie* s'apparente à l'image des corps des rescapés. En plus de porter les marques de son héroïsme — sa mutilation à 75 % —, le corps de Céline est marqué par son séjour en prison. On le retrouve très amaigri, recouvert de croûtes, incapable de déféquer. Les descriptions de ce corps malade sont nombreuses et détaillées. Elles participent de la rivalité profonde que Céline entretient avec le judaïsme, rivalité que Stéphane Zagdanski place au cœur de son analyse dans *Céline seul*. Non seulement souhaite-t-il surpasser le Livre du judaïsme, comme le postule Zagdanski, il rivalise également avec les témoignages des victimes ultimes de l'antisémitisme. Céline tente, à mon avis, d'évincer de l'esprit du lecteur — ne serait-ce que momentanément — les images des corps des rescapés en y substituant des descriptions frappantes de sa propre déchéance physique. La tétralogie des bombes élabore ainsi le témoignage de souffrances d'un ordre similaire (bien

que d'intensité évidemment sans commune mesure) à celles subies par les Juifs⁸ : l'exclusion et l'anéantissement du corps.

De façon encore plus explicite, Céline se déclare dans *Féerie* témoin de l'Histoire, témoin de cet événement aux allures de Déluge et d'Apocalypse que fut, selon lui, le bombardement de Paris par les Alliés :

je dois tout noter! je vous note! ils achèteront plus tard mes livres, beaucoup plus tard, quand je serai mort, pour étudier ce que furent les premiers séismes de la fin, et de la vacherie du tronc des hommes, et les explosions des fonds d'âme... ils savaient pas, ils sauront!... un déluge mal observé c'est toute une Ère pour rien!... toute une humanité souffrante qu'a juste servi les asticots!... Voilà le blasphème et le pire! Gloire à Pline! (2002a, p. 260)

En parallèle à son édification en tant que témoin héroïque, Céline érige Pline au statut de héros. Pline l'Ancien est d'ailleurs l'un des dédicataires du deuxième volume de *Féerie*. On se rappelle que Pline a péri en tentant d'observer un peu trop près l'éruption du Vésuve. Il a ainsi simultanément acquis la possibilité d'être le témoin par excellence tout en se voyant dérober la possibilité même du témoignage.

« Quel traître! »

S'il ne peut y avoir, pour Céline, de héros qu'après-coup, cette caractéristique s'avère d'autant plus marquée dans le cas précis de la principale figure héroïque qui traverse l'œuvre de Céline, celle du traître, qui nécessite plus que toute autre le travail du temps avant de se transformer en posture héroïque. Lorsqu'il affirme, dans *Féerie*,

⁸ Zagdanski insiste d'ailleurs sur le parallèle établi explicitement par Céline entre l'antisémitisme et la « persécution » dont il était l'objet : « On est un peu vite passé sur le parallèle que n'a cessé de faire Céline entre l'*antisémitisme* [...] et l'*anticélinisme*. "Je suis l'objet d'ailleurs d'une persécution réellement délirante. [...] C'est le cas de Courbet, *repetita*", mande-t-il à Paulhan en 1950. » (1993, p. 29)

« faut être le Judas en chef, la honte de la Butte comme moi, l'exterminateur de Paris pour connaître le secret des haines! » (2002a, p. 220), il ne fait pas que répondre au chef d'accusation de trahison qui pèse sur lui et réinterpréter sa fonction en tant qu'agent de l'Histoire ayant permis le *dévoilement* des haines d'une société entière. Il énonce la posture à partir de laquelle il écrit son œuvre. Adopter le rôle du traître est nécessaire, nous dit-il, à la connaissance de la vérité, dont chacun de ses textes se prétend porteur. Bien plus important encore, son écriture même prend la forme d'une trahison. Il imagine ainsi les invectives de ses détracteurs dans la « préface » de *Guignol's Band* : « Quel livre raté! Quel raseur! Quel guignol! Quel grossier! Quel traître! » (2003a, p. 9) Le mot est lancé. Et ils s'en prennent ensuite à la violence que Céline exerce contre la langue : « Et les trois points! ah! vos trois points! encore partout! ah! quel scandale! Il nous mutile la langue française! C'est l'infamie! En prison! » (2003a, p. 9) Et c'est en cela qu'il est héroïque, par cette trahison profonde contre cette langue qu'il connaît « dans les finesses! » (2003a, p. 11) et qu'il persistera à ébranler envers et contre tout afin de lui restituer sa vitalité.

Bibliographie

AGAMBEN, Giorgio. 2003 [1998], *Ce qui reste d'Auschwitz*, traduit de l'italien par Pierre Alferi, Paris, Payot & Rivages, coll. « Rivages poche/Petite Bibliothèque ».

CÉLINE, Louis-Ferdinand. 1997 [1932], *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».

—. 2001 [1924], *Semmelweis*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire ».

—. 2002a [1952, 1954], *Féerie pour une autre fois*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».

—. 2002b [1957], *D'un château l'autre*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».

—. 2002c [1969], *Rigodon*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».

Julie BOULANGER, « Céline, héros de l'après-coup », dans Yan HAMEL et Mawy BOUCHARD (dir.), *Portrait de l'homme de lettres en héros*, @nalyses, hiver 2006

—. 2003a [1944, 1964], *Guignol's Band*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».

—. 2003b [1960], *Nord*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».

MURRAY, Philippe. 2001 [1981], *Céline*, Paris, Gallimard, coll. « Tel ».

ZAGDANSKI, Stéphane. 1993, *Céline seul*, Paris, Gallimard, coll. « L'Infini ».