

Le « méchant » Voyage, masculin/féminin

Annie Montaut

Volume 18, Number 2, Fall 1985

Céline : scandale pour une autre fois

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/500701ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/500701ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (print)

1708-9069 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Montaut, A. (1985). Le « méchant » Voyage, masculin/féminin. *Études littéraires*, 18(2), 301–313. <https://doi.org/10.7202/500701ar>

Tous droits réservés © Département des littératures de l'Université Laval, 1985

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

LE « MÉCHANT » VOYAGE masculin/féminin

annie montaut

Puisque la mode en était aux marges du texte et au fragment, tout en la sachant en train de tourner et de se réfugier dans le « texte lisible » linéaire, comme dans la critique biographique érudite, je vais jouer les arrières-gardes et malgré tout — tout le repli massif sur le vécu/le *studium* — tenter de poser, à partir des marges de *Voyage au bout de la nuit* — de deux *punctum* — quelques problématiques en dérive du texte romanesque. Celle de l'inversion des positions de maîtrise notamment, et celle de la « méchanceté » du texte et de l'oscillation masculin/féminin. À quelque vingt ans d'intervalle, Céline relit son *Voyage* (et son voyage) et écrit dessus, ou à côté, ou par derrière, d'une part la célèbre postface de 33, « Qu'on s'explique »¹, d'autre part la « préface » moins connue de la réédition de *Voyage* en 49². La première est comme le titre l'indique une explication, démonstration aussi définitive qu'englobante (« je dirai tout ») ; la seconde un refus de toute explication : « je supprimerais tout ». C'est dans la seconde que se trouve l'énigmatique condamnation : « Le seul livre vraiment méchant de tous mes livres c'est le *Voyage*... je me comprends ». Autant dire que la probable perplexité du lecteur (quoi, les pamphlets seraient moins « méchants » ?) n'est pas

même prise en compte. C'est la raison de cette affirmation, en apparence tout arbitraire, qu'on va essayer de faire avouer au discours pré(post)faciel de *Voyage*, en parcourant d'abord le trajet qui nous est caché entre les deux points donnés (33 et 49), pour y voir s'inverser les positions de force en positions de faiblesse (position/déposition du sujet de la maîtrise); ensuite en cherchant, à propos de la maxime — un fragment comme un autre — le renversement d'écriture qui rabat *Voyage*-texte dans un discours phallique centré, dont la postface 2 récuse la violence assertive pour y substituer une écriture décentrée, musiquée, «féminisée».

I. Contexte historique des deux moments de l'histoire du *Voyage*

Le dernier de ces deux textes («je supprimerais tout») est un aveu d'échec. Quel échec? Un premier vient à l'esprit, lisible dès la postface de 33: le Goncourt. Donc à l'échec de l'«homme de lettres»³, échec dont l'impact est tel que, un an plus tard, au jour anniversaire du Goncourt, Céline s'ouvre de son amertume à une de ses amies (*Cahiers céliniens* 5, p. 114) comme il le fera dix ans plus tard encore. Mais cet échec de littérateur ne représente lui-même qu'une étape intermédiaire. Car la tentation littéraire était elle-même le dépassement, la résolution espérée d'un autre échec: l'échec médical. Selon l'hypothèse de Danièle Racelle Latin⁴, *Voyage* serait l'abréaction verbale d'un fiasco social aussi bien qu'existential (l'angoisse existentielle contemporaine et antérieure à *Voyage* est perceptible des carnets *Notes du Cuirassier Destouches* aux *Lettres à des amies*, *Cahiers céliniens* 5.) Ce qui rate en 1928 (date de la première mise en route de *Voyage*), c'est l'idéal de la jeunesse de L. Destouches, l'image seigneuriale du médecin⁵. Il a échoué à être Semmelweis, le chercheur sauveur du monde. La publication du *Temps des espérances* a confirmé cette hypothèse en mettant en lumière toutes les ambitions (tant au niveau du prestige social que du prestige symbolique du savant) déçues à la fin de la période rennoise: échec à égaler le modèle du beau-père, échec du mariage d'intérêt et dans une certaine mesure du volontarisme vers les études⁶. Le silence qu'a toujours gardé Céline sur cet épisode de sa vie, lui par ailleurs si prodigue de détails biographiques, est aussi révélateur. Donc, en 32, le parcours célinien apparaît

comme le dépassement d'un échec (et de l'angoisse existentielle réactivée par cet élément traumatique), par déplacement sur un terrain où la position de maîtrise semble de nouveau possible. Car *Voyage* est non seulement une écriture abréactive mais aussi (surtout ?) une promesse de légitimation sociale. Grand succès de librairie, *Voyage* a été, si on en croit l'auteur, mis sur le métier pour répéter le succès financier d'*Hôtel du Nord*. Céline joue et gagne au jeu de l'homme de lettres, substitut du savant-médecin. En 33, l'échec au Goncourt compromet ce succès (du côté de l'institution) mais sans infirmer l'acquis du grand tirage : d'où le ton d'assurance et de maîtrise affichée de la postface de 33, écho d'un sujet restauré dans une identité assez péniblement retrouvée pour s'accommoder d'un certain dogmatisme et d'une certaine agressivité.

En 36, retournement : *Mort à crédit* passe mal. D'où une nouvelle stratégie de légitimation : pour redorer un blason de littérateur un peu pâlisant, il fallait une autre procédure de « légitimation ». Laquelle ? Sautons une étape. 1945 : « et puis ce Goncourt truqué escamoté... [...] et puis cette espèce de gloire si menacée si périlleuse si méchante déjà toute pétrie de venins, de haines et puis l'issue »⁷. Sachant l'échec de *Mort à crédit* en 36 et l'« issue » en 45 qui est la mort de Denoël le collabo, l'« espèce de gloire » si périlleuse entre les deux ne peut guère être que celle des pamphlets. *Bagatelles* en effet en 37 est plus qu'un immense succès de librairie. C'est une influence. Qui compense la crise de prestige due à *Mort à crédit*. Céline joue le tribun⁸. C'est sa nouvelle carte abréactive. Et c'est de nouveau la réussite. La croisade antisémite (qu'elle soit authentique importe peu ici) n'a sans doute été si « urgente » pour Céline que parce qu'il urgeait de sauter sur l'occasion d'un engouement idéologique populaire pour se poser comme le maître à penser d'une génération. De ces ambitions, *les Beaux Draps*, plus encore que *l'École des Cadavres*, portent la marque. C'est le « Grand Idéologue » pour reprendre une expression de Paul Bleton⁹, le guide spirituel, une « gloire » en effet supérieure à celle du simple littérateur, et qu'il a toujours enviée à Sartre, Gide, Valéry (cibles de la trilogie agressées avec une violence proportionnelle à l'investissement de ses ambitions déçues en ce domaine). Ambitions déçues, car naturellement, en 45, la fragilité de cette « gloire » n'apparaît que trop (d'où, également

à partir de cette date, le refus absolu, également réactionnel, des « messages » et des « idéâs »). Depuis l'exil au Danemark, Céline peut faire le bilan de l'échec de toute sa stratégie de défense et de pseudo-dépassement des échecs traumatiques, le dernier des échecs réactivant, comme dans tout épisode traumatique, les précédents. Les lettres qu'il adresse à Dresse de Lébioles de Copenhague paraissent recouvrir ses exactes rancœurs d'arriviste raté, mais projetées sur Léon Daudet :

Elle n'était pas symphonique, sa musique, il le pressentait... et cela le vexait. C'est Beethoven qu'il se serait voulu, Shakespeare, Pasteur, Bonaparte — et même Hugo. [...] Daudet a été recalé à l'Internat des Hôpitaux de Paris [...]. Je crois que Léon s'est détourné de la médecine par vexation... et les *Morticoles* s'expliquent... Ah biographes! [...] Interne provisoire et Interne, c'est un monde, vous le savez... un monde vexant, la « Mandarinie »¹⁰.

C'est à ce troisième tournant, renchéri d'un nouvel échec littéraire avec le fiasco des *Féeries* quelques années plus tard, que se situe le second texte préfaciel, et c'est tout ce faisceau d'échecs inavoués — qui avaient pu rester inavoués du fait de leur abréaction à répétition — qui s'impose à Céline lors du retour en France et en littérature : moment unique, crucial, où il se trouve sans planche de salut, les ayant toutes usées. Ce qui rend inévitable la mise en question fondamentale, tragique, du sujet, confrontation jusqu'alors reculée. Cet échec de la course à la légitimation est sensible dans notre dernière préface, par delà les pauses à l'écrivain maudit. Il recoupe et signifie un échec pour le sujet à obtenir sa confirmation par des identifications extérieures. Car être « reconnu », c'est demander pour soi une nomination. Cette nomination extérieure (voire celle-là même refusée en 49, « d'en haut », « de loin ») évite l'affrontement à l'innommable, dans le chancellement des identifications et du sujet lui-même, qui sera le cœur de la « petite musique ». De même que la reconnaissance (sociale) est le désaveu de la méconnaissance originnaire. Ce n'est qu'au prix du renoncement — fût-il obligé — à ces nominations gratifiantes, que pouvait se faire voix la petite musique, venue du « fond de l'être » (le « fond sensible » qui manque à *Voyage*, P II) et en prise sur l'innommable. P II, en 49, reflète le même abandon des positions de maîtrise et la même défaite du sujet. Sa contradiction avec P I en 33 est certes un peu gênante. Car le texte de *Voyage* est là, le même en 32, 33 et 49. Qu'une relecture aussi différente en soit

possible est simplement le signe, non seulement de la « pluralisation » de l'écriture poétique, mais de la dualité profonde de ce texte. Jouant d'abord comme élément d'une stratégie de légitimation, il assure la maîtrise du sujet et son identification sur des critères qui, pour être factices, n'en rendent pas moins le texte « lisible ». En même temps et contradictoirement, les moyens de cette demande de légitimation (l'écriture), se faisant comme à l'insu de l'auteur « pratique signifiante »¹¹, amorcent, sporadiquement et encore seulement sous forme de marques d'affleurement, une défaite du sujet logique et de sa maîtrise du sens : texte « scriptible » et « illisible » en cela. La négation de cet aspect de *Voyage* (qui par la suite sera le vecteur privilégié, « le fond sensible », de l'écriture cêlinienne) est encore une fois me semble-t-il réactionnelle : la stratégie en question ayant fait fiasco, sa condamnation affecte l'ensemble des significations de *Voyage*, dès lors basculant tout entier, pour l'auteur, dans le ratage des solutions de replâtrage extrinsèques et de la constitution, artificielle, d'un sujet un et maître de ses représentations. Cette relecture efface la dualité textuelle pour ne retenir que l'univocité du projet. C'est alors qu'intervient la « duplicité », dans la mesure où l'écriture est convoquée à des fins extrinsèques, et où le sujet a fui la confrontation (son propre procès) pour se réfugier sur des positions symboliques fictives (pouvoir, prestige) et en retirer des gratifications truquées. Duplicité, car la question a été éludée plus encore que mal posée.

La « remise en route du *Voyage* », c'est le rappel de la mise en route de la machine, littéraire puis idéologique, sur laquelle le sujet (le je/nous des certitudes de 33) a misé sa nomination, sa reconnaissance, le rappel *ipso facto* de son ratage. Parcours tout entier révolu et nul (« je supprimerais tout »), qui ne laisse en son terme qu'une absence, une rature, un quelque chose de négativisé qui ne prétend plus du tout aux positions de maîtrise — j'entends le terme au sens analytique, en marge des vanités et professions de foi littéraires — et peut enfin poser la question des perturbations, du trouble, de l'innommable, de l'émotion ou « fond sensible » : l'abdication de ce type de maîtrise, de définition et du corps propre et du sens, et de la syntaxe linéaire.

II. De la duplicité à la méchanceté ? L'écriture du masculin et ses limites : le féminin

Mais, si on voit pourquoi il est à supprimer, on ne voit pas encore en quoi le *Voyage* est méchant. Une rapide confrontation des positions renversées (de la maîtrise à la faillite d'un je organisateur de sa pratique et détenteur du sens) va permettre de repérer ce qui, de la fausse maîtrise, induit le « méchant ». D'un côté (P I, 33) un tourniquet du sujet jouant l'extériorité objective :

Puis-je penser à mes petits amis ? Le « genre Céline » ? Voilà comment il procède... Un ! Deux ! Trois ! Vous n'en perdrez pas un mot de ce qui va suivre ! Voici bien la première fois, mais aussi la dernière, qu'il prend la plume à ce sujet ! Cela ne se fait pas, de défendre son genre ! Il ne se défend pas, il indique. Retenez donc bien ce qu'il explique. Le moment est mémorable. [...] Voilà comment je m'y prends... Je dirai tout... [...] Ayant donc amalgamé tant bien que mal, disions-nous, hommes, bêtes et choses au gré de nos sens, [...] nous étendons le tout (c'est l'impression que le procédé nous donne) [...] Voilà qui est conseiller, je trouve, comme un père.

De l'autre côté, un je qui ne s'arrache que de la « contrainte » (« si j'étais pas tellement astreint, contraint, je supprimerais tout »), n'apparaît grammaticalement, surgi des débris de l'impersonnel (« on », « ça me fait un effet », « il s'est passé ») qu'à partir du moment où un *vous* l'arrache à l'anonymat revendiqué et le force à se constituer comme refus :

Vous me direz : « Ah ! Mille grâce ! Mille grâce ! Je m'enfure ! furerie ! pantèle ! bomine ! Tartufes ! Salsifis ! Vous m'errerez pas ! [...] Sous la hache je l'hurle ! C'est le compte entre moi et "Eux" [...] Si j'étais pas là tout astreint, comme debout, le dos contre quelque chose... je supprimerais tout » P II.

Le Je victorieux de P I, à tel point ancré dans la position dominante qu'il affecte la voix blanche du savoir absolu, s'inverse dans le je du supplicié qui ne se dit je que pour hurler ; de la loi légiférante au cri ou au refus de verbaliser, le père bon conseiller et le détenteur du sens, le maître (« il ne se défend pas, il indique ») se renverse en le maudit réprouvé qui se renie, dénie, nie.

Outre ce tourniquet des instances de l'énonciation en I et II, compatible avec la déposition des postes stratégiques de la maîtrise, la forme des deux discours reflète la même « catastrophe » du sujet unaire : syntaxe victorieuse d'un côté, à peine segmentée par des rejets qui servent plutôt d'inflateur

rhétorique, tout concourt à confirmer dans sa position inébranlable la violence assertive de la loi. De l'autre côté, asyntaxie généralisée (« vos crimes là que vous en crevez, c'est rien à faire, c'est votre malédiction vous-même »), dislocation parcellarisant le discours jusqu'à l'égarément du sens, anagrammes, apocopes, décentrement, disharmonies, archaïsmes, néologismes, on est bien là en présence de tous les faits de négativité dans la langue dont les dernières œuvres nous ont rendus familiers¹².

Je retiendrai un trait formel spécifique à P I et comme symptomatique de l'attitude du sujet devant l'autre, l'écriture et le sens : la maxime (du reste repérable dans les deux épigraphes aussi bien que dans le texte de *Voyage*) :

Deux sortes d'auteurs en somme : ceux qui vous réveillent et qu'on insulte, ceux qui vous endorment et qu'on méprise *in petto*. L'inertie c'est le sommeil de la race. Il en faut sans doute. Qui le trouble se fait engueuler. Toute révolte est plus biologique que tragique, plus ennuyeuse que vexante. [...] La haine rend décidément encore plus bête que l'amour.

De l'aphorisme à la vérité générale proverbiale et à la sagesse des nations, éventuellement revue et corrigée, la maxime « définit et décrète », comme le remarque Serge Doubrovsky¹³. Le simple fait de définir, d'assumer arbitrairement une position de savoir absolu sur « l'homme » est en soi digne du discours dictatorial. En fait la maxime est une dictature (un décret). Sa brièveté même et son caractère formulaire (reproductible) font qu'elle enferme l'objet dans sa définition, l'autre dans une simplification figée et paralysante. La maxime c'est ce à quoi rien ne peut être ajouté, aussi, ce à quoi rien ne peut être répondu. La perfection de son sens bouclé sur lui-même sans fissure cloue le bec à l'autre et l'annule magiquement : « l'arrêt de sens prend la forme d'un arrêté » (Doubrovsky). C'est bien le discours de l'indicateur et non du défenseur. Si en elle « la brièveté du discours est un signe de castration », elle enferme, censure, interdit de parole. Jusque dans sa tendance à l'antithèse (on pense aux alliances céliniennes, presque aussi fréquentes dans *Voyage* que les maximes), elle bloque dans une totalité incontournable et immobile toute polysémie, tout flottement, tout jeu au défaut duquel puissent exister la liberté et le dialogue. D'autre part, ce qui la caractérise est l'absence de sujet de l'énonciation

(sujet qu'on a déjà vu se camoufler derrière le *il* et le *nous*) ; le scripteur, faussement absent, comme Dieu (caché), fait en sa fulgurance la démonstration d'une supériorité écrasante. Il se loge sans se faire remarquer dans « un langage sans faille », dans « une maîtrise absolue, dont il délègue le lecteur » (Doubrovsky, p. 351). C'est pourquoi Barthes disait de la maxime qu'« elle ne pouvait être que méchante »¹⁴. Régime de contrainte et d'intimidation, elle est par excellence le style classique, à l'inverse du texte moderne (pluriel) : « la maxime est compromise dans une idée essentialiste de la nature humaine, elle est liée à l'idéologie classique : c'est la forme la plus arrogante (souvent la plus bête) des formes du langage »¹⁵.

Alors pourquoi la maxime ? « J'écris des maximes pour me rassurer », dit Barthes. La maxime en effet joue le rôle sécurisant du père et de la loi. L'interprétation de Doubrovsky, qui en fait le signe favori du discours du père, me paraît très pertinente. Écriture du masculin, éminemment phallique en sa violence assertive, elle représente l'arrogance systématique du discours autocratique. Elle délimite, définit, catégorise, juge. Tout ce que ne peut faire le discours féminin, celui des perturbations sémantiques et syntaxiques, du « trouble », des vacillations du sens et des identifications, celui qu'on a ailleurs pu attribuer au réservoir pulsionnel et au territoire maternel contre et à travers la thèse symbolique et la fonction paternelle chez Céline¹⁶. En quoi il est parfaitement normal de la voir abonder dans *Voyage*, autour des années 32, et dans un texte (P I) tout dévolu au discours assertif du maître. Méchanceté de la maxime, méchanceté du *Voyage*.

Nous sommes à présent à même de mieux identifier les contenus de cette leçon pratique :

nous étendons le tout (c'est l'impression que le procédé nous donne) comme une pâte sur le métier. Debout, qu'elle était, la vie ; la voici couchée, ni morte ni plus tout à fait vivante... Horizontale, notre pâte.... Entre les branches de l'étau, maintenue, soumise à notre gré... [...] La voici torturée par le travers et par le large, cette drôle de chose, presque jusqu'à ce qu'elle en craque... Pas tout à fait. Ça crie, forcément... Ça hurle... Ça geint... [...] Ça vous parle alors un drôle de langage d'écorché. Celui qu'on nous reproche...

On hésite à lire ce texte comme une métaphore de la jouissance masculine, ou du sadisme, ou du rapport maître/esclave, mais pas à y lire le reflet exact de la maîtrise du sujet sur son objet, soumis, asservi. Il y a du Pygmalion dans le

rapport de Céline 33 à la langue. De sorte que, même si on lit là une vague métaphore sexuelle (lecture suggérée par la correspondance contemporaine avec E. Pollet : pour écrire, il faut « plus d'initiative sexuelle »), ce n'est pas un dialogue Féminin/Masculin qui s'y dessine. Ce style feint d'être le cri (de la femme ? de la victime ?), en réalité il est tout induit par les manipulations que le « bourreau » fait subir à sa « chose » immobilisée. « Ce drôle de langage d'écorché » (« ça geint, ça hurle, ça crie ») ne fait que se feindre voix du féminin, présymbolique, d'un ça morcelé qui dissout les catégories logiques, sémantiques et syntaxiques. En réalité il est produit depuis le territoire masculin, malgré tout celui des positions légiférantes, le même que les maximes. L'« athlète » feint de se faire le déclencheur et le traducteur de ce cri, mais cette dualité même des personnes (la langue/le traducteur enregistreur, en structure binaire et en rappel de l'organisation différentielle des significations selon la loi, postérieure à la « coupure thétique » et à la reconnaissance de la différence des sexes)¹⁷ déplace sensiblement le lieu de l'engendrement de l'écriture (et de sa théorie) à cette date : le générateur et le mobile assigné à l'écriture alors est le désir explicite de maîtrise (de pouvoir, de puissance, peu importent les termes) et nullement la réelle réfraction du « ça » dans l'écriture telle qu'on l'y trouvera plus tard¹⁸. En 33, la prégnance massive et convergente des positions de maîtrise en tous domaines et sous toutes formes tend à donner comme protocole de lecture à *Voyage* la constitution d'un sujet souverain proférant la loi symbolique et identifié au père. C'est une tout autre image que donne la Préface II, toute en non dit, en ellipses, en panique, en trouble, en décomposition d'un sujet sans objet : non dit car innommable ; c'est bien ici le territoire maternel qui fait retour et rend, à la mesure des nouvelles exigences de l'écriture, le *Voyage* impossible, inscriptible : « je supprimerais tout ».

À cette rature du *Voyage* et du parcours qu'il inaugurerait (la machine stratégique à reconnaissance), qu'est-ce qui se substitue ? En d'autres termes, qu'est-ce que cherchait à éviter le recours à une légitimation de l'extérieur, et la constitution sans faille d'un sujet tout régi par la loi paternelle, en un langage de caractère nettement phallique ? Barthes disait écrire des maximes pour se rassurer. Et Doubrovsky commentait : « la phallo-discours est défense contre le "trouble", la

“peur”, une sensibilité toujours en éveil et à vif» (p. 351). Peur, trouble, sensibilité, c’est bien là ce qui se dit une fois tombée la machine défensive du phallo-discours (et du carriérisme). Le « fond sensible » absent de *Voyage* (P II) et à la base de toute la poétique de Céline dans les années 50-60, c’est bien en effet ce qui perturbe et l’écriture (marques de décentrement et de discordance) et le sujet, désormais privé d’identification stable et vacillant aux frontières du non moi/non être/non langage. C’est de ce sujet et de lui seul que peut sortir la « petite musique », dans une écriture au féminin (plutôt qu’écriture féminine) et dans la déconstruction du *logos* (ce dernier renvoyé dans P II au discours de l’autre, jugeant sans lieu ni énonciateur comme le discours de la maxime, autre désormais évincé du sujet de l’écriture : « vous entendrez siffler de haut, de loin, de lieux sans nom : des mots, des ordres... »).

Devant le chancellement affolé des identifications du sujet, celui-ci se perd, s’évanouit, comme dans les pages de *Bagatelles* sur l’« émotion » : « je veux aller me perdre [...] je ne suis plus moi-même... [...] je veux m’écrouler, m’effondrer, me dissiper, me vaporiser, tendre nuage » (pp. 12-13). Devant ce risque et cette menace que fait peser sur l’*ego* le retour du maternel, et l’aspiration à l’indifférencié¹⁹, il fallait une conjuration. C’est le rôle que jouent les autres, constitués *a posteriori* comme objet qui permette au sujet de se soutenir dans et par l’opposition : « si j’étais pas là tout astreint, contraint [...] le dos contre *quelque chose*, je supprimerais tout » (je souligne). La condition de l’écriture, de la survie du sujet (parlant) c’est bien ce dernier recours à l’objet, quel qu’il soit, éventuellement fabriqué de toutes pièces, et en face duquel puisse se poser le sujet en s’opposant à lui. De fait dans P II, on assiste à la constitution de cet objet — vous/eux/quelque chose — désigné comme tel uniquement pour être ce à quoi s’oppose un je autrement morcelé et dissous. D’où l’importance croissante du narrataire à partir des *Féeries* et des *Entretiens avec le Professeur Y...* Le narrataire est une instance contemporaine dans la production célinienne et corollaire de la crise du sujet, sa fonctionnalité réelle s’explique par la nécessité pour le sujet, dans la labilité de la fonction paternelle, de se donner un repoussoir (un « adossoir ») contre lequel se définir²⁰. D’où aussi l’intense agressivité (qui marque toute la période finale) et la fascination qu’exercent dans l’écriture et le vécu céliniens

les situations d'écorché vif où se complaît le narrateur : à l'envers du sadisme du discours phallogratique, le masochisme — Freud (*Nouvelle Conférences*) y voyait le trait constitutif du féminin — semble bien inhérent au « féminin de l'écriture », livrée comme elle se veut à la perturbation des affects externes, éminemment troublée/troublante, ne pouvant fonctionner que dans la catastrophe²¹.

Parvenu au terme du trajet, c'est-à-dire débarrassé (par force) des alibis qui eussent pu assurer au sujet une identification (même fictive), c'est l'écriture et elle seule qui prend en charge la question, désormais sans réponse mais incontournable, de la survie du sujet. Non plus cet affrontement athlétique d'un sujet maître et de (contre) la langue femme/ chose à soumettre ; mais un devenir-femme du sujet, un devenir-femme de l'écriture, un devenir-écriture du sujet.

Certes, il n'y a pas chez Céline d'un côté (côté des années 30) le discours de la loi, du masculin, du « méchant », et de l'autre (côté des années 50) le féminin, l'indéterminé, le « fond sensible ». La séparation n'est certainement pas aussi nette. Du méchant phallogratique subsiste bien évidemment dans la trilogie, de même que le fond sensible n'est pas tout à fait étranger à *Voyage*. Nous avons simplement voulu, en accusant les séparations, rendre compte de cet énigmatique jugement de Céline sur son *Voyage*, « le plus méchant de tous mes livres. »

J. Nehru University
New-Delhi

Notes

- 1 *Candide*, 10^e année, n° 470, 16 mars 1933. Rééditée in *Cahiers Céline* 1 (CC1) éd. J.P. Dauphin ; Gallimard, 1976. Désormais P I.
- 2 Préface à une réédition de *Voyage au bout de la nuit*, 1969. *Romans I* Pléiade, Nouvelle éd. p. 1 1113.4 et 1506.7.
- 3 Quelques années plus tard, l'échec des *Féeries* confirmera ces amertumes « littéraires » ; voir *Romans II*, Pléiade, Gallimard, 1974, p. 965, et dans *Rigodon*, « mon fiasco littéraire chronique ».
- 4 « Subversion et négativité dans le *Voyage au bout de la nuit* », thèse dactylographiée soutenue à l'université de Liège en 1976.
- 5 « Un médecin pour moi, c'était comme un seigneur », CC2, p. 207.

- ⁶ F. Gibault, *Le temps des espérances*, Mercure de France, 1979, en particulier les chapitres sur Rennes, le mariage avec la fille du chef de clinique Follet pour pouvoir continuer des études médicales, la rivalité avec Follet, etc.
- ⁷ In *Textes et documents 1*, Bibliothèque de l'Université Paris 7, 1979, p. 89.
- ⁸ Réussite qui va enfin lui permettre, comme il en avait formé le projet dès 1913, « toutes les fantaisies » (*Carnets du Cuirrassier Destouches*, In *Casse Pipe*, Gallimard, 1952, où il se fixe pour but « la Réussite » (sic) et une « fortune qui me permette toutes mes fantaisies », notamment, à l'époque des pamphlets, les polissonneries dans les réunions antisémites).
- ⁹ « Céline, la fête, la catastrophe », in Actes du colloque *La Fête en question*, Université de Montréal, 1979.
- ¹⁰ *Textes et documents 1*, pp. 105-111. On sait d'autre part que Céline avait un temps projeté un livre sur « les seigneurs de la médecine » (*Album Céline*, Pléiade, Gallimard, 1977, p. 252).
- ¹¹ Est « pratique signifiante » selon J. Kristeva (*La Révolution du langage poétique*, Seuil, 1974) une écriture en laquelle se marque l'effraction du sémiotique pulsionnel à travers le symbolique ou thétiq. Voir note 17.
- ¹² Le langage logique et linéaire du surmoi y est beaucoup plus profondément ébranlé que dans *Voyage*, où Céline condamnait lui-même des concessions à la « phrase filée » et à la « littérature » (CC2, p. 25). Raison pour laquelle la trilogie est souvent jugée « illisible ».
- ¹³ Serge Doubrovsky, « Une Écriture tragique », *Poétique* 47, 1981, pp. 329-54.
- ¹⁴ Roland Barthes, *Nouveaux Essais critiques*, Seuil, 1972, p. 70.
- ¹⁵ Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Seuil, 1975, p. 181.
- ¹⁶ Voir J. Kristeva, « D'une Identité à l'autre », *Polylogue*, Seuil, 1977, et *Pouvoir de l'horreur, Essai sur l'abjection*, Seuil, 1980, pp. 155-248.
- ¹⁷ La « coupure thétiq. » selon Kristeva (*Révolution du langage poétique*) correspond à l'acte de position du sujet (thèse), nécessairement au regard d'un objet, à un stade chronologiquement contemporain de la séparation de la mère/enfant ; la coupure thétiq. succède à la « dyade fusionnelle » avec la mère où le « corps sémiotique » n'est parcouru que par des « ordonnancements » kinésiques et rythmiques. C'est cette coupure qui permet l'accès à la loi symbolique, à la catégorialité — logique, sémantique et intercommunicationnelle (au langage articulé donc).
- ¹⁸ Il faut évidemment nuancer cette séparation entre *Voyage* et la tétralogie au niveau de l'engendrement du texte par le principe masculin/féminin. Voir la conclusion de l'étude.
- ¹⁹ Sur les risques que fait courir au sujet la tentation du retour au fusionnel (au maternel, à l'indifférencié) voir *Pouvoir de l'horreur*, pp. 89 ss.
- ²⁰ Parallèlement, Satan et ses suppôts au niveau des contenus connotés, accusent proportionnellement les arêtes bien définies d'un sens infaillible (logothétique) à mesure que se défont au niveau de l'écriture, l'univocité sémantique et la structure logique ; à mesure aussi que se défont les structures proprement romanesques (niveau de l'intrigue), à savoir l'archétype narratif qui si on en croit Grivel (*Production de l'intérêt romanesque*, Mouton, 1973) traduit aussi en son fond l'allégeance à la loi et à l'ordre. La défaite du sujet et de sa loi, compensée par la figure du narrataire et les « forces du mal », se traduit au niveau thématique par l'investissement croissant du « fond sensible » en des figures féminines

comme Mme Bonnard et surtout Lili, version finale du « mystère féminin » selon Céline, par opposition à celui du sexe (incarné par les figures de *Voyage*).

- ²¹ Sur la notion de catastrophe, cf. note 9 ; sur le masochisme, admis non sans réticence par l'auteur lui-même, voir CC 2 (« Ça je l'avoue ! il y a du vice là-dedans », p. 226 ; « j'ai cédé à une manie sacrificielle !... c'est du masochisme ! je suis victime d'un masochisme... », p. 28). C'est ce même masochisme « funèbre » qu'il exorcise en le caricaturant chez les Allemands dans la trilogie et qu'il défend à plusieurs de ses correspondantes, notamment à propos de *Tristan* (CC 5).