

Le Refuge dans « Voyage au bout de la nuit »

Mary Lou Kaitting

Volume 18, numéro 2, automne 1985

Céline : scandale pour une autre fois

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/500704ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/500704ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Kaitting, M. (1985). Le Refuge dans « Voyage au bout de la nuit ». *Études littéraires*, 18(2), 345–354. <https://doi.org/10.7202/500704ar>

LE REFUGE dans *VOYAGE AU BOUT DE LA NUIT*

mary lou kaitting

Selon les travaux du Centre de Recherche sur l'Imaginaire, l'imaginaire se divise en deux régimes et trois structures¹. Le régime diurne lutte contre le temps et la mort (structure héroïque/schizomorphe), tandis que le régime nocturne tente une euphémisation de la mort (structure mystique) ou bien essaie d'intégrer le temps et la mort dans une vision cyclique (structure synthétique). Le refuge peut paraître dans les trois structures imaginaires, mais est généralement associé à la structure mystique. Dans la structure héroïque/schizomorphe, l'accent est mis sur la lutte du héros contre les obstacles et les ténèbres qui le séparent du refuge lointain/défendu, auquel il parvient après maintes épreuves². Dans la structure mystique, le refuge sera le lieu intime (la demeure) ou une image féminine (la femme, la mère). Imaginé comme grotte, île, maison, navire, berceau ou ventre maternel, le refuge représente la sécurité, la chaleur et la protection contre la vie précaire, le temps implacable et la mort. Parmi les structures de l'imaginaire, c'est la structure synthétique qui, par un processus dialectique ou par le schéma de l'éternel retour, réussit le mieux à maîtriser la mort et le temps. Dans ce troisième cas, donc, tout refuge sera transitoire, car le dyna-

misme de la structure empêche toute stabilité et même tout besoin de refuge permanent³.

Dans *Voyage au bout de la nuit*, le narrateur, Bardamu, et son double, Robinson, font l'inventaire des refuges qui s'offrent à un Français après 1914. La quête du refuge dans le roman marque une évolution progressive vers une vision nocturne.

Tout refuge implique un danger que l'on fuit. Au début, Bardamu se sent menacé par le régime diurne qui exalte l'héroïsme et l'idéalisme. Bardamu rejette (et plus tard subvertit) ces valeurs héroïques. Il quitte le régime diurne pour le régime nocturne que lui révèle Robinson. Après la Guerre, ni Bardamu, ni Robinson ne seront satisfaits des refuges qu'ils trouveront. Si, au début, ils ont voyagé pour fuir une menace, plus tard, paradoxalement, ils fuiront chaque refuge comme représentant une menace à leur «supériorité» nocturne⁴. Robinson évoluera vers une vision synthétique qui lui permettra d'aller «au bout de la nuit» (c'est-à-dire, de conquérir la mort). Mais le cas de Bardamu reste plus ambigu. Quels refuges lui sont offerts à la fin du roman ?

I. La menace du régime diurne

Selon Gilbert Durand, la structure héroïque/schizomorphe est identifiée au régime diurne. La lumière, la verticalité et le gigantisme caractérisent cette vision bipolaire, où le héros lutte sans compromis contre le mal et les ténèbres.

Contrairement aux héros schizomorphes, Bardamu, dès le début, refuse toute idéalisation et tout souci de gloire, comme il le dit à Arthur Ganate. Cependant, puisqu'il ne s'est pas encore affranchi du régime diurne, Bardamu se laisse gagner par l'enthousiasme et s'engage dans l'armée. La première victoire est donc gagnée par la propagande héroïque. Mais après avoir vu la réalité de la guerre, Bardamu la refuse et cherche tous les moyens de «sauver [sa] peau» (p. 111). Quand il rejette l'héroïsme («Moi, quand on me parlait de la France, je pensais irrésistiblement à mes tripes, alors forcément, j'étais beaucoup plus réservé pour ce qui concernait l'enthousiasme» (p. 72)), il n'a pas encore compris comment se servir de ce concept dans le régime diurne. Ce n'est qu'après les leçons de Branledore qu'il saura sauver sa vie en

criant « Vive la Patrie ! » (l'épisode de l'*Amiral Bragueton*, p. 159), ou se mettre au même niveau social que les « gens distingués » en attribuant la cécité de son camarade Robinson à une blessure de guerre (l'épisode de la péniche à Toulouse, p. 510).

Au début du roman, la lumière semble préférable à la nuit : « quand on a des feux à regarder la nuit passe bien mieux, c'est plus rien à endurer, c'est plus de la solitude » (p. 44). Mais bientôt, Bardamu change d'avis : « La nuit, dont on avait eu si peur dans les premiers temps, en devenait par comparaison assez douce. Nous finissions par l'attendre, la désirer la nuit » (p. 49)⁵. Après la Guerre, Bardamu restera une créature nocturne : en Afrique, le soleil et la chaleur accablante lui seront insupportables (p. 197) ; à New York, il perdra la tête à cause de la lumière aveuglante dans la cafétéria (l'épisode de la « tarte lumineuse », p. 266). Bardamu reste plus longtemps à Détroit et à Rancy qu'ailleurs. Remarquons que la pluie et le ciel gris caractérisent la description de ces deux endroits : « La lumière du ciel à Rancy, c'est la même qu'à Détroit, du jus de fumée qui trempe la plaine depuis Levallois » (p. 304). La dernière fois que Bardamu est vaincu — mais seulement pour un instant — par les forces schizomorphes, c'est à Toulouse quand Madelon (femme diurne) réussit sous le soleil à convaincre Robinson aveugle de rompre avec son ami.

De même qu'il évite la lumière, Bardamu a peur de la verticalité (comme en témoigne sa réaction à New York, cette « ville debout [...] raide à faire peur », p. 237). Il est également terrifié par les espaces ouverts et la Nature gigantesque. « La nature est une chose effrayante », dit-il (p. 76). Devant les champs des Flandres (pp. 23 et 30) et devant l'immensité de la forêt africaine (p. 221), il éprouve une extrême inquiétude. Les entreprises humaines à une échelle grandiose lui font peur — qu'il s'agisse de la Guerre apocalyptique ou de l'usine Ford (pp. 30 et 288).

Donc Bardamu ne fonctionne pas à l'intérieur de la structure schizomorphe, car il se sent mal à l'aise dans la lumière et devant la verticalité et le gigantisme qui caractérisent le régime diurne. Il n'arrive pas non plus à saisir l'antithèse fondamentale de cette structure, la distinction très nette entre le Bien et le Mal :

La vocation de meurtrier qui avait soudain possédé Robinson me semblait plutôt somme toute comme une espèce de progrès sur ce que j'avais observé jusqu'alors parmi les autres gens, toujours mi-haineux, mi-bienveillants, toujours ennuyeux par leur imprécision de tendances.
(p. 390)

II. Les refuges naturels et construits

Dans le régime nocturne (la structure mystique), la nuit, la descente dans les profondeurs, l'image de la femme et le microcosme remplacent le soleil, la verticalité, le héros et l'espace immense du régime diurne. Ayant refusé la structure schizomorphe, Bardamu partira à la recherche d'un refuge. Cependant, son « envie de [s'] enfuir de partout » (p. 293) le poussera toujours à abandonner un abri possible pour aller plus loin.

Le premier refuge naturel que Ferdinand découvre très tôt pendant la Guerre est la nuit (« On nous tirait dessus moins facilement la nuit que le jour », p. 49). Dans ses excursions nocturnes, Bardamu est guidé par Robinson, son double, son mentor. Plus que Bardamu, ce dernier est une créature de la nuit⁶. Ce dédoublement du protagoniste est typique de l'imaginaire nocturne : « Méphistophélès, le confident ténébreux et le sombre conseiller, est le prototype d'une foisonnante lignée de ces "étrangers vêtus de noir" et qui nous ressemblent "comme un frère" »⁷. Après l'échec de l'assassinat de la mère Henrouille, Robinson (ou plutôt « Léon » comme on l'appelle à Toulouse) s'aventure dans le régime diurne pour compenser sa cécité. Cette trahison de sa vraie nature lui permettra de rencontrer Madelon et lui coûtera en fin de compte la vie.

La femme représente pour l'imaginaire mystique un refuge possible. Bardamu hésite devant ce refuge accueillant présenté par Molly :

À force de douceur persuasive, sa bonté me devint familière et presque personnelle. Mais il me semblait que je commençais alors à tricher avec mon fameux destin, avec ma raison d'être comme je l'appelais, et je cessai dès lors brusquement de lui raconter tout ce que je pensais
(p. 293).

Pour Bardamu, l'idéal féminin est la danseuse au corps ferme et aux jambes superbes. Pourtant, ce corps souple est redoutable et Bardamu doit en amoindrir l'effet pour se sentir à l'aise :

Question de la surprendre, de lui faire perdre un peu de cette superbe, de cette espèce de pouvoir et de prestige qu'elle avait pris sur moi, Sophie, de la diminuer, en somme, de l'humaniser un peu à notre mesquine mesure, j'entrais dans sa chambre pendant qu'elle dormait (p. 594).

Après la mort de Robinson, le défi latent que Bardamu a ressenti dans la force de Sophie fait de celle-ci une source d'angoisse, non pas un refuge.

[Elle] m'étreignait de temps à autre encore et qu'elle en avait plein le corps des forces d'inquiétude et de tendresse et plein le cœur aussi, et partout et de la belle. J'en avais plein moi de sa force. Ça me gênait, c'était pas de la mienne, et c'était de la mienne dont j'avais besoin pour aller crever bien magnifiquement un jour, comme Léon (pp. 629-30).

Le héros schizomorphe lutte contre Kronos et Thanatos, mais le protagoniste nocturne finit plutôt par ressentir une certaine complicité avec la Mort, devenue moins effrayante et plus familière. Dans la cave aux momies, à Toulouse, cette euphémisation de la Mort semble se réaliser. Madame Henrouille, qui ressemble elle-même à ces corps en « parchemin » (p. 491), amuse les visiteurs et bannit toute peur de la mort. Dans ce refuge souterrain et naturel, caverne maternelle, Bardamu fait l'amour avec Madelon. Pourtant, une simple chute dans le noir tue la vieille femme et transforme cet espace heureux en vraie tombe. Encore une fois, le symbole du refuge chez Céline est ambigu.

Les refuges naturels que nous venons d'examiner — la nuit, la femme et la caverne — ne suffisent pas à Bardamu. Il continue alors sa quête parmi les refuges construits.

Traditionnellement, c'est la demeure qui représente le refuge idéal. Éternel voyageur, Bardamu n'a jamais de domicile permanent. La case précaire, en Afrique, préfigure toute une série de logements provisoires : « quant à la case elle-même, c'était sûrement à la dernière catégorie miteuse qu'elle appartenait, demeure presque théorique, effilochée de partout » (p. 211). À New York, son hôtel ressemble à une « tombe gigantesque et odieusement animée » (p. 264). L'autre hôtel du roman, à Paris, où Bardamu habite quand il est figurant au « Tarapout », est secoué par « une vraie crise d'érotisme » qui nous rappelle celles qui se produisent à l'asile de Baryton (pp. 453 et 543). La maison close, à Détroit, semble être le refuge désiré — espace clos, présence féminine, lieu silen-

cieux (par contraste avec l'usine Ford) — mais pour Bardamu, comme d'habitude, ce n'est qu'un lieu de passage.

Parmi les refuges construits, les plus ambigus sont l'asile ou l'hôpital, le cinéma et le navire.

Pour échapper à la folie des soldats et des civils pendant la Guerre, Bardamu déclare la vérité publiquement et se retrouve interné dans un asile. Pour échapper au climat africain, il ne rêve que de tomber malade et d'être envoyé à l'hôpital. À la fin du roman, il travaille dans un autre asile, en tant que directeur temporaire, mais pas convaincu d'être très différent de ses patients. De nouveau, il hésite à la frontière d'un refuge possible.

Je me tenais au bord dangereux des fous [...] je me sentais en péril, comme s'ils m'eussent attiré soigneusement dans les quartiers de leur ville inconnue. [...] L'envie vous prend quand même d'aller un peu plus loin pour savoir si on aura la force de retrouver sa raison, quand même, parmi les décombres (p. 537).

Si Bardamu osait aller au bout de la folie, trouverait-il un refuge ? Baryton lui-même a quitté l'asile pour visiter les pays nordiques (les pays de la folie, selon Ferdinand, p. 464), mais sa quête semble aussi incertaine que celle de Bardamu.

Dans *Voyage au bout de la nuit*, le cinéma offre un faux refuge. À New York, c'est le trou noir où le pauvre peut rêver, une sorte de drogue qui lui donne du courage et qui remplace les femmes intouchables. À Paris, le cinéma-music-hall « Tarapout » donne un emploi à Bardamu chômeur (valorisation positive) mais sert encore de drogue — cette fois pour les fous que Parapine y amène de l'asile (valorisation négative). Le « cinéma intérieur » que Robinson, aveugle, découvre dans sa tête, se transformera de lieu agréable (souvenir de son premier amour) en lieu effrayant :

Je n'osais pas encore lui dire qu'il aurait le temps d'en être fatigué de son petit cinéma. Comme toutes les pensées conduisent à la mort, il arriverait un certain moment où il ne verrait plus qu'elle avec lui dans son cinéma (p. 414).

Dans l'imaginaire mystique, la barque figure comme refuge. Pour Bardamu, cependant, le bateau a presque toujours une valorisation négative. Nous n'insisterons pas sur l'*Amiral Bragueton*, barque funéraire et *Narrenschiff* par excellence, qui a été analysé plusieurs fois ailleurs⁸. La galère anachronique et utopique, qui transporte Bardamu vers l'Amérique,

présente le contrepoint comique des conditions de travail réelles qu'il trouvera à Détroit. La péniche à Toulouse est à la fois navire, île et berceau (la chanson « Ferme tes jolis yeux » est significative à cet égard). Carys T. Owen compare cet épisode à l'*Odyssée* :

[...] the little barge reveals its sinister character if one remembers the enchanted islands of legend to which weary travellers were lured, conventionally by music, only to fall under evil spells. [...] The episode has traits in common with Homer's Circe adventure. The barge has a musical enchantress to create a « charme » and the carousing guests, if they do not actually become swine, at least approach the bestial⁹.

La péniche et le soleil créent une victoire momentanée pour Madelon. Mais quand Robinson reviendra à sa vraie nature nocturne et rejettera Madelon pour Bardamu et l'asile, cette constellation d'images (péniche/soleil/« amour ») sera renversée (faux navire/nuit/mort) pendant la fête foraine. Dans *Voyage au bout de la nuit*, le bateau est en dernière analyse funéraire¹⁰.

III. La vision synthétique

Puisqu'il refuse l'héroïsme (la structure schizomorphe) et le refuge (la structure mystique), Bardamu semble se diriger vers une vision synthétique. La nuit paraît posséder le secret qui lui manque pour réussir :

tu finiras sûrement par le trouver le truc qui leur fait si peur à eux tous, à tous ces saulauds-là autant qu'ils sont et qui doit être au bout de la nuit. C'est pour ça qu'ils n'y vont pas eux au bout de la nuit (p. 281)!

Après la mort de Robinson, Bardamu ne croit pas qu'il pourra trouver lui-même le courage d'aller jusqu'au bout de la nuit, mais néanmoins il saisit pour un instant la possibilité d'intégrer Éros et Thanatos :

Plein moi alors que j'en aurais du courage. J'en dégoulinerais même de partout du courage et la vie ne serait plus rien elle-même qu'une entière idée de courage qui ferait tout marcher, les hommes et les choses depuis la Terre jusqu'au Ciel. De l'amour on en aurait tellement, par la même occasion, par-dessus le marché que la Mort en resterait enfermée dedans avec la tendresse et si bien dans son intérieur, si chaude qu'elle en jouirait enfin la garce, qu'elle en finirait par s'amuser d'amour aussi elle, avec tout le monde. C'est ça qui serait beau ! Qui serait réussi (p. 627)!

Le lecteur sera tenté de voir dans la mère Henrouille un exemple de la vision synthétique. Dès sa première apparition

(p. 324), elle est identifiée à la musique et à l'arbre (symbole de la renaissance annuelle)¹¹. Après l'échec de Robinson, elle connaît une sorte de renaissance :

Le goût de vivre lui revenait à la vieille, tout soudain, [...]. Elle n'en voulait plus mourir du coup, plus du tout. De cette envie de survivre elle rayonnait, de cette affirmation... Elle ne voulait pas mourir, jamais. C'était net. Elle n'y croyait plus à sa mort (pp. 408-409).

Cependant, il ne s'agit pas d'une vision vraiment synthétique ici, mais plutôt d'un refus de faire face à la réalité (la mort imminente).

Robinson semble être une figure synthétique, car son rôle est plus complexe que celui d'un simple double nocturne de Bardamu. Par exemple, il paraît dès le début exister des deux côtés, à la fois vivant et mort. Bardamu dit : « Je ne voyais pas sa figure, mais sa voix était déjà autre que les nôtres, comme plus triste, donc plus valable » (p. 59) ; « [on voyait] un mort, tout seul, un Français [...] qui ressemblait d'ailleurs un peu à Robinson » (p. 65). Quand il apparaît à l'asile de Baryton, Bardamu remarque qu'il

avait bien maigri depuis Toulouse et puis quelque chose que je lui connaissais pas encore lui était comme monté sur la figure, on aurait dit comme un portrait, sur ses traits mêmes, avec de l'oubli déjà, du silence tout autour (p. 565).

La dernière description confirmera cette impression que Robinson est venu de l'au-delà : « Dans la chambre ça faisait comme un étranger à présent Robinson, qui viendrait d'un pays atroce et qu'on n'oserait plus lui parler » (p. 624).

Robinson est celui qui revient toujours dans la vie de Bardamu (retour cyclique), et il semble aussi être androgyne (autre caractéristique du personnage synthétique). Si dans sa vie il y a Madelon, il y a aussi les garçonnets en Afrique (« il leur passait, bénévole, la main entre les cuisses à chaque instant, » dit Bardamu, décrivant la « domesticité très compliquée » qui entoure Robinson dans sa case, p. 216). Cependant, Madelon se trompe quand elle accuse Bardamu et Robinson d'une liaison homosexuelle. Ce n'est que sous cet angle qu'elle arrive à comprendre pourquoi elle serait exclue. Mais l'irréparable barrière entre Madelon et Robinson est due au fait qu'ils viennent de deux régimes incompatibles de l'imaginaire. Bardamu et Robinson, les deux compagnons nocturnes qui ont parcouru le même chemin, Robinson devançant

Bardamu dans le voyage, ne pourraient jamais se réconcilier avec Madelon, femme diurne, qu'ils ont déjà dépassée. Parlant de la bru Henrouille qu'il décide de ne pas revoir, Bardamu déclare : « Y avait trop de nuit pour elle autour de moi » (p. 579). Robinson essaie de faire comprendre à Madelon cette immense distance quand il lui dit avant sa mort : « Eh bien, entre toi et moi, y a toute la vie... » (p. 619).

Conclusion

Voyage au bout de la nuit est donc un voyage qui quitte le régime diurne, avec ses valeurs héroïques/schizomorphes, sa lumière et ses espaces immenses, pour traverser le régime nocturne, où les refuges naturels (la nuit, la femme, la caverne) et les refuges construits (l'asile, la case, l'hôpital, l'hôtel, le bordel, le cinéma, le navire) seront perçus comme désirables et néfastes en même temps. Bardamu quittera tous ces refuges ambigus pour voyager encore : « C'est bon les villes inconnues ! C'est le moment et l'endroit où on peut supposer que les gens qu'on rencontre sont tous gentils. C'est le moment du rêve » (p. 481).

Robinson, le double, le guide infernal, termine le voyage en allant jusqu'au bout de la nuit, c'est-à-dire en passant de la structure mystique à la structure synthétique. Mais à la fin du roman, Bardamu n'est pas prêt à le suivre. Les refuges qui lui restent sont le délire (p. 627)¹² ou le silence (« qu'on n'en parle plus », p. 632). Pour l'auteur, Louis-Ferdinand Céline, l'ultime refuge sera peut-être l'écriture.

Queen's University

La rédaction de cet article a été rendue possible grâce à une subvention de Queen's University School of Graduate Studies and Research.

Notes

- ¹ Voir Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'Imaginaire*, Paris, Bordas, 1969, surtout pp. 506-507, et aussi les *Cahiers du Centre de Recherche sur l'Imaginaire*, publiés à partir de 1969.
- ² La première partie de *Voyage au bout de la nuit* peut se lire comme un rite de passage de ce genre. Cf. Erika Ostrovsky, « Mythe et subversion de mythe chez L.-F. Céline », *Actes du Colloque International de Paris*, 1979, pp. 84-85.

- ³ Voir M.-Cl. Guhl, « Les Paradis ou la configuration mythique et archétypale du refuge », *Circé* 3, Cahiers du Centre de Recherche sur l'Imaginaire, 1972, p. 22.
- ⁴ L.-F. Céline, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Gallimard, Folio, 1952, p. 293. Toute citation sera tirée de cette édition.
- ⁵ Si la nuit est un refuge pour les soldats, les lunettes fumées de Princhard à l'asile sont aussi un refuge contre la lumière et les valeurs « héroïques » de la Guerre (p. 89).
- ⁶ Leurs rencontres jusqu'à Rancy ont toujours lieu pendant la soirée ou la nuit, et parfois Robinson, « ombreux », n'est plus qu'une voix (pp. 144 et 218).
- ⁷ G. Durand, *op. cit.*, p. 102.
- ⁸ Pour une étude plus détaillée de la « métaphore maritime » dans le roman, voir P.S. Day, *Le Miroir allégorique de L.-F. Céline* (Paris, Klincksieck, 1974), pp. 140 ss. et D. Racelle-Latin, « Symbole et métaphore idéologique dans *Voyage au bout de la nuit* », *Australian Journal of French Studies*, XIII, nos 1-2 (Jan.-Aug. 1976), pp. 88-96.
- ⁹ C.T. Owen, « Networks on Symbol in *Voyage au bout de la nuit* », *Forum for Modern Languages Studies*, vol. XI, n° 1, Jan. 1975, p. 51.
- ¹⁰ Voir aussi le passage sur « les morts » (pp. 462-465), où la femme, l'île et le bateau sont réunis dans une image délirante de la folie et de la mort.
- ¹¹ Voir G. Durand, *op. cit.*, pp. 385 ss.
- ¹² Voir Michel Beaujour, « La Quête du délire », *L'Herne*, n° 3, 1963, pp. 279-288.

Bibliographie

- CÉLINE, Louis-Ferdinand, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Gallimard, Folio, 1952.
- BEAUJOUR, Michel, « La Quête du délire », *L'Herne*, n° 3, 1963, pp. 279-288.
- CIRCÉ (Cahiers du Centre de Recherche sur l'Imaginaire), n° 1, 1969, « Études et Recherches sur l'Imaginaire », n° 2, 1970, « Le Refuge (I) », n° 3, 1972, « Le Refuge (II) ».
- DAY, P.S., *Le Miroir allégorique de L.-F. Céline*, Paris, Klincksieck, 1974.
- DURAND, Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'Imaginaire*, Paris, Bordas, 1969.
- OSTROVSKY, Erika, « Mythe et subversion de mythe chez L.-F. Céline », *Actes du Colloque International de Paris*, 1979, pp. 83-90.
- OWEN, Carys T., « Networks of Symbol in *Voyage au bout de la nuit* », *Forum for Modern Languages Studies*, vol. XI, n° 1, Jan. 1975, pp. 46-58.
- RACELLE-LATIN, Danielle, « Symbole et métaphore idéologique dans *Voyage au bout de la nuit* », *Australian Journal of French Studies*, XIII, nos 1-2, Jan.-Aug. 1976, pp. 88-96.
- RICHARD, Jean-Pierre, *Nausée de Céline*, Montpellier, Fata Morgana, 1973.