

Les réécritures du picaresque dans *Voyage au bout de la nuit* et *Mort à crédit* de Louis-Ferdinand Céline

Alex Demeulenaere
Universität Trier

1. Introduction

Quiconque cherche à étudier le personnage du picaro et, plus largement, les thématiques du picaresque dans le corpus de la littérature française moderne ne saurait passer outre l'œuvre romanesque de l'écrivain controversé Louis-Ferdinand Céline, et en particulier ses deux œuvres majeures de l'entre-deux-guerres, à savoir *Voyage au bout de la nuit* (1932) et *Mort à crédit* (1936). Même si notre hypothèse selon laquelle il est possible de lire ces deux romans les plus célèbres et aussi les plus réussis de Céline sous l'angle picaresque est largement confirmée par l'analyse qui suivra et qu'en outre Cizek (1990) a déjà exploré les approches possibles des thématiques picaresques dans l'œuvre célinienne en la comparant au *Satyricon* de Pétrone, il faut toutefois prendre garde à replacer les thématiques picaresques dans le contexte particulier de l'entre-deux-guerres, marqué, comme il a été établi dans mainte histoire de la littérature française, par une emprise idéologique sur la littérature. En d'autres mots, Bardamu, personnage principal du *Voyage*, peut bel et bien être vu et lu comme un descendant de Lazarillo de Tormes, dans la mesure où Stone (1999) et d'autres ont démontré que le picaresque dépasse le cadre de la littérature espagnole du seizième siècle et peut dès lors, avec Boelcskev (1998) être inscrite dans un cadre littéraire contemporain, mais il vit néanmoins dans un «chronotope» (Bakhtin 1978: 235) tellement différent de l'Espagne du seizième siècle qu'il est impossible d'en faire abstraction, sous peine de réduire l'interprétation picaresque à simple effet de style. Or, chez Céline, le picaresque est bien plus qu'un effet de style, il occupe une fonction de pivot au sein de son économie romanesque, ce qui se manifeste à plusieurs niveaux. C'est pourquoi notre analyse se fera en trois temps. D'abord, nous décèlerons les caractéristiques picaresques, nombreuses et indéniables, dans les deux romans en questions. Ensuite, il nous faudra approfondir davantage la dimension linguistique, qui n'est pas une caractéristique comme les autres chez Céline, dans la

mesure où elle constitue le centre de sa poétique romanesque, comme l'a montré Robitaille (1972). Finalement, la question s'impose de savoir à quelle fin idéologique Céline mobilise la tradition picaresque. Au-delà d'une esthétisation de la langue populaire et d'une reprise d'un thème romanesque séculaire, il opère une puissante remise en cause des valeurs de la Troisième République française, avec toutes les implications idéologiques que cela entraîne.

2. Une poétique picaresque

Van Gorp (1978) et Rötzer (2009) ont étudié en profondeur les caractéristiques narratives de romans picaresques, qui peuvent être systématisées autour de trois axes centraux: le personnage du *picaro* qui remet en cause le héros romanesque traditionnel, la temporalité linéaire mais accidentelle et un espace périphérique explosé. Avant de développer ces trois axes de façon plus détaillée dans le *Voyage* et dans *Mort à crédit*, il importe toutefois de s'attarder à la trame narrative décousue, fragmentaire, non téléologique qui est une conséquence de la thématique picaresque et qui se retrouve aussi bien dans le *Voyage* que dans *Mort à crédit*.

Le *Voyage* s'ouvre à Paris au début de la Première Guerre mondiale. Enchanté par l'effervescence qui entoure l'ambiance militariste, Ferdinand Bardamu, jeune rebelle, décide, par excès d'héroïsme, de s'engager dans la guerre contre les Allemands. Mais au front, c'est l'enfer et l'absurdité. Lors d'une nuit d'errance pendant une mission de reconnaissance, il rencontre un réserviste nommé Robinson qui cherche à désertir. Ils envisagent de s'enfuir, mais leur tentative échoue. Blessé, traumatisé à jamais par la guerre, Bardamu revient à Paris pour être soigné. On lui remet une médaille militaire. Lors de cette cérémonie, il fait la connaissance de Lola, une jeune et jolie infirmière américaine. Lola, compagne futile et légère, le quitte. Réformé, Bardamu décide de partir pour l'Afrique, où il découvre les horreurs de l'exploitation coloniale. Il quitte l'Afrique à demi-mort à bord d'un bâtiment espagnol qui a tout d'une galère et qui l'emmène jusqu'à New-York, où il ne connaîtra que solitude et pauvreté. Il rencontrera Molly, une prostituée généreuse qui le délivre de l'enfer industriel de l'usine Ford. Il quitte les Etats-Unis et revient à Paris. Devenu médecin, mais menant une existence toujours aussi misérable, il s'installe à Rancy, banlieue triste et pauvre. Il y découvre les côtés les plus répugnants et les plus désespérants de la condition humaine. Il fait la connaissance de Madelon et devient

son amant. Il est engagé comme médecin dans un établissement psychiatrique dont le patron est le docteur Baryton, qui confie à Bardamu la direction de la clinique, mais il éprouvera un grand sentiment de désespoir après l'agonie de Robinson.

Mort à crédit semble prolonger la trame narrative puisque le récit commence par un prologue dans lequel Ferdinand, le narrateur, adulte et médecin, tombe malade et est assailli par les souvenirs et se replonge dans son enfance. L'enfant vit avec ses parents rue de Babylone puis la famille déménage rapidement au Passage des Bérésinas, à Paris. Clémence ouvre une boutique de «dentelles et antiquités». Auguste, le père, est employé de bureau dans un cabinet d'assurances. Ferdinand trouve auprès de son oncle Edouard et de Caroline des aventures amoureuses qui lui permettent de fuir le climat oppressant. Ferdinand devient commis chez M. Berlope et fait la connaissance de M. Lavelongue, un supérieur sadique qui finit par le renvoyer. Grâce à l'appui de Clémence et d'Edouard, il trouve un emploi chez M. Gorloge. Mme Gorloge séduira Ferdinand qui est envoyé en séjour linguistique en Angleterre. Sitôt débarqué à Rochester, il tombe sous le charme de Nora Merrywi qui rejoint Ferdinand dans son lit la veille de son départ avant de se suicider par noyade. De retour à Paris Ferdinand est embauché comme assistant du couple Courtial, fondateurs du *Familistère de la Race Nouvelle*, une maison d'accueil pour des enfants qui sont toutefois très vite laissés à eux-mêmes. Un matin le facteur annonce que l'on a retrouvé le corps de Courtial, qui s'est suicidé d'un coup de fusil dans la tête. Ferdinand rentre à Paris, rejoint le domicile de son oncle Edouard et compte s'engager dans l'armée.

Les deux récits ne se rapprochent pas seulement par la succession d'événements mais aussi sur les points déterminants de la poétique picaresque évoqués plus haut. Ferdinand (Bardamu), personnage principal, assure la continuité narrative entre les deux romans. Même si strictement parlant il ne s'agit pas nécessairement d'un même personnage, le fait qu'ils partagent un prénom et les mêmes traits de caractère au cours des deux romans permet de les analyser sous une seule étiquette. Ce héros raconte sa vie à la première personne, nous présentant ainsi une fausse biographie, typique pour le roman picaresque. D'ailleurs, le lien avec Louis-Ferdinand Céline, lui aussi médecin parisien ayant travaillé aux Etats-Unis est trop évident pour être un simple fruit du hasard, mais c'est là une piste autobiographique que nous ne développerons pas. A première vue, et certainement

dans la première partie du *Voyage*, le lecteur pourrait penser lire le récit d'un héros traditionnel. Un homme jeune, vigoureux qui participe à l'enthousiasme initial que suscite la première mondiale. Un homme attrayant aussi, qui connaît beaucoup de femmes dans les deux romans, comme en témoigne une scène érotique surréelle en plein délire au début de *Mort à crédit*. Un médecin en outre, c'est-à-dire un personnage avec une identité sociale respectée qui est à l'inverse quasiment de motifs picaresques traditionnels. Comme le démontrent les études de Destruel (1987), Gosselin (2010) ou encore Huchet (1993), il est d'ailleurs possible d'analyser comment le discours médical de la première partie du vingtième siècle est réécrit dans le corpus célinien, et ce aussi bien du point de vue physique que du point de vue psychiatrique comme dans l'étude de Trévisan (1996).

Néanmoins, le médecin Ferdinand (Bardamu) incarne aussi et même d'abord et avant tout, et ce de façon somme toute assez digne, un anti-héros, témoin d'une humanité en détresse qu'il essaie d'aider mais dont il voit trop bien les petits côtés, l'animalité, la lâcheté mais en même temps la souffrance, la faiblesse et la fragilité. Au lieu de anti-héros, il vaudrait d'ailleurs mieux parler d'un héros malgré lui, qui est au centre d'une narration qu'il ne contrôle pas, qui agit comme il le fait pour survivre lui-même et pour qui la médecine est aussi un moyen de se protéger contre la bêtise du monde. Cette identité picaresque est accentuée par une vue dé-romantisée, voir cynique, sur la sexualité, avec la femme comme objet de plaisir, et une mise en scène de soi qui laisse la place à des qualités qui ne sont normalement pas attribuées à un héros romanesque: la faiblesse, la méchanceté ou encore, la lâcheté, d'ailleurs pleinement assumée, comme en témoigne l'extrait suivant du *Voyage*:

Oh ! Vous êtes donc tout à fait lâche, Ferdinand ! Vous êtes répugnant comme un rat...

- Oui, tout à fait lâche, Lola, je refuse la guerre et tout ce qu'il y a dedans... Je ne la déplore pas moi... Je ne me résigne pas moi... Je ne pleurniche pas dessus moi... Je la refuse tout net, avec tous les hommes qu'elle contient, je ne veux rien avoir à faire avec eux, avec elle. Seraient-ils neuf cent quatre-vingt-quinze millions et moi tout seul, c'est eux qui ont tort, Lola, et c'est moi qui ai raison, parce que je suis le seul à savoir ce que je veux: je ne veux plus mourir. (Céline 1972: 64–65)

La temporalité narrative, telle que nous avons pu la suivre dans les résumés des romans, peut elle aussi être qualifiée de picaresque puisqu'elle n'est pas centrée sur le axe actantiel du héros, mais sur le hasard d'une vie de petite gens, bousculée par le rythme effréné du monde: mort, faillite, suicide, déception amoureuse, guerre,

colonisation, capitalisme sont les vrais moteurs de l'enchaînement temporel avec Ferdinand comme objet plus que comme sujet du développement narratif. Avec Bleton (1985) et Cruz (1999), il est alors légitime et possible d'évoquer une solidarité entre le narrateur, voire même Céline, et cette immense groupe de petites gens «misérables». La narration suit dès lors une chronologie stricte qui est aussi celle des événements qui bousculent la vie du narrateur, avec toutefois une seule exception: le début de *Mort à crédit* représente Ferdinand médecin, à première vue après la fin du *Voyage*, alors que le délire maladif qui suit lui fait rapidement évoquer ses souvenirs d'enfance qui eux se situent avant le *Voyage*. *Mort à crédit* se termine alors avec Ferdinand s'engageant dans l'armée, alors que le *Voyage* débute justement avec les horreurs de la Première Guerre.

L'axe spatial, finalement, suit les hasards de la temporalité narrative et les déplacements successifs de Ferdinand. Cela mène à un espace éclaté, qui nous montre des lieux connus et moins connus d'un point de vue périphérique et donc aussi picaresque. Paris certes, mais les banlieues de Paris. Le front certes, mais les tranchées de la Première Guerre, avec l'horreur absurde et non pas l'héroïsme. L'Afrique aussi, mais dans le coin cruel et macabre de la colonisation au Togo. New York encore, mais l'espace trop plein et agressif des quartiers populaires. Il faut y ajouter les maisons closes, les hôpitaux et les habitations d'une humanité en souffrance, visitée par un médecin qui ne peut souvent qu'accompagner les patients vers la mort.

3. Une parole carnavalesque

Jusqu'ici nous avons démontré comment certaines caractéristiques de la poétique célinienne correspondent bel et bien à un cadre romanesque du picaresque. Pourtant, un élément semble faire défaut: le jeu et le comique, le «carnavalesque» (Bakhtin 1972), qui, présents dans les actions du picaro, ne procurent pas seulement un plaisir de lecture indéniable mais sont aussi centraux dans la mise en cause du sérieux des valeurs sociales. Or, à la vue de l'action et des personnages du *Voyage* et de *Mort à crédit*, la joie et la malice picaresque n'apparaissent guère, et les illustrations de Jacques Tardi dans Céline et Tardi (1988) illustrent à merveille l'imaginaire sombre et triste de l'univers romanesque célinien. Pourtant, à notre avis, la dimension carnavalesque n'a pas disparue, elle a été déplacée: au lieu d'être inscrite dans le contenu narratif, elle

caractérise désormais la narration même, dans la mesure où le langage célinien, typique, est une parole populaire joyeuse, truculente, riche, esthétisée aussi. Verdaguer (1985) a ainsi étudié cette parole en délire et du délire dans le cadre d'une écriture du jeu et du massacre, avec ce que cela implique de négatif (la perte de contrôle), mais aussi de positif (une parole désinhibée, libre). En d'autres mots, si Ferdinand ou Bardamu ne sont pas de joyeux *picaros* qui par malice arrivent à déjouer le sort, mais plutôt de tragiques anti-héros survivant dans un monde de souffrance, leur parole, par contre, leur donne une dimension ludique et carnavalesque. Ceci se manifeste d'ailleurs à tous les niveaux du discours: de la phonétique, au vocabulaire, en passant par les jeux de mots pour aboutir à la syntaxe, comme l'a montré avec perspicacité Pellet (1994). Le tout créant une poésie de la parole du quotidien, une mise en valeur du langage de la rue, ou encore ce que Céline qualifiait de «petite musique».

Comme l'indique Vitoux (1973), cette parole désinhibée peut d'ailleurs aussi devenir médisante ou vulgaire, ce qui est un aspect fondamental du langage populaire et de la parole du *picaro*. Chez Céline, cela mène à une poétique de l'invective, qui a été analysée en profondeur par Sautermeister (2008) et Larochelle (2010). A maints endroits, la parole du narrateur est dès lors cruellement méchante pour les autres et il apparaît aussi des passages où cette méchanceté est mise en scène chez les personnages décrits par le narrateur.

Autour de nos salles réservées venaient trotter les vieillards de l'asile d'à côté en bonds inutiles et disjoints. Ils s'en allaient crachoter leurs cancans avec leurs caries d'une salle à l'autre, porteurs de petits bouts de ragots et de médisances éculées. Ici cloîtrés dans leur misère officielle comme au fond d'un enclos baveux, les vieux travailleurs brouaient toute la fiente qui dépose autour des âmes à l'issue des longues années de servitude. Haines impuissantes, rancies dans l'oisiveté pisseuse des salles communes. Ils ne se servaient de leurs ultimes et chevrotantes énergies que pour se nuire encore un petit peu et se détruire dans ce qui leur restait de plaisir et de souffle. (Céline 1972: 152)

La dernière citation témoigne du fait que la parole délirante, désinhibée, n'est pas du tout innocente et il faut dès lors se poser la question de savoir quelle est sa dimension critique. L'utilisation de l'argot parisien, aussi bien au niveau de la syntaxe qu'au niveau de lexic, en rappelle une des fonctions premières: c'est une langue du peuple pour le peuple, dont l'utilisation est un signe de révolte contre les pratiques discursives établies et une mise en cause des valeurs qu'elles véhiculent. La particularité de Céline est d'avoir transposé et transformé cet argot populaire dans un

discours littéraire écrit. Comme l'indique Vitoux à la fin de son analyse «tout contribue à faire de son style de la révolte, un style de l'affirmation d'une parole différente et scandaleuse – scandaleuse parce que *écrite* et donc battant directement en brèche le langage régnant sur le terrain où il a l'habitude de triompher» (1973: 235).

4. Une idéologie antisémite

Dans cette dernière partie de l'analyse, nous replacerons la lecture picaresque des deux romans dans la réception globale de l'œuvre de Céline, et plus particulièrement dans la tournure antisémite et fasciste que celle-ci a prise à partir de la deuxième moitié des années trente, et que Montaut (1985) lit comme consubstantielle à la poétique et au discours médical au sein de l'œuvre. Reconstruisons d'abord certains faits: Céline gagne le Prix Renaudot en 1932, manque de peu le Prix Goncourt pour le *Voyage* et le noble inconnu devient d'un coup un auteur de grande renommée. Or, le diagnostic destructeur qu'il porte sur une société capitaliste folle n'est pas sans attirer l'attention des mouvements politiques qui posent le même diagnostic tout en proposant des solutions radicales. Ce sont évidemment le Parti Communiste français, marxiste, mais aussi les mouvements d'extrême droite, fascistes. Les communistes pensent pouvoir récupérer à leur compte Céline et l'invitent en URSS. Céline retournera d'URSS en publiant *Mea Culpa*, un récit de voyage destructeur au sujet du «pays du futur», qui porte déjà en lui des éléments antisémites. C'est cet antisémitisme virulent, maladif qui va d'ailleurs le faire basculer vers l'extrême droite comme en témoignent les haineux pamphlets et son engagement au Commissariat aux Affaires juives lors de l'occupation allemande de la France.

Il sera clair qu'à partir de la publication de *Mea Culpa*, le discours idéologique de Céline n'a plus rien de picaresque, et que l'anarchie verbale qui caractérisait les deux romans est remplacée par un nouveau carcan idéologique, une nouvelle vérité, basée sur un antisémitisme virulent offrant une grille de lecture cruellement simple d'un monde en dérive. Avec *Racelle-Latin* (1973), il nous semble que la question est alors de savoir si les deux romans font déjà partie intégrante de cette idéologie antisémite, en d'autres mots si les romans forment un tout cohérent avec les écrits qui suivent. C'est en tout cas la thèse d'Almérás qui estime que le fond idéologique célinien reste le même, en dessous des étiquettes qui changent quand il affirme que «il importe de s'interroger sur le rôle que joue cette idéologie (qui passe tour à tour

pour *communiste, anarchiste, fasciste*) dans la production littéraire d'un écrivain considéré comme majeur dans le siècle» (Alméras 1992).

Si l'analyse d'Alméras semble logique après coup et qu'il est en effet possible, voire même légitime, de considérer la période de mise en cause anarchiste comme une première étape vers une ré-idéologisation du discours littéraire, il n'en reste pas moins que le ton et le contenu des deux premiers romans possèdent bel et bien de nombreuses caractéristiques picaresques, qui induisent une contre-lecture anarchique, triste et carnavalesque, haineuse mais aussi compatissante, d'une humanité qui souffre. Le picaresque oriente la structure et la tonalité des romans. Mais il reste interpellant que ce soit justement ce genre de littérature qui se prête à des réutilisations idéologiques encore plus radicales et problématiques que celles qu'il met en cause.

Bibliographie

- Alméras, Philippe, *Les idées de Céline*, Paris, Berg International, 1992.
- Bakhtin, Mikhail, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1972.
- Bakhtin, Mikhail, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.
- Bleton, Paul, «Le Grand écrivain et la fraternité des misérables», *Études littéraires*, 18/2 (1985), p. 315-331.
- Boelcskevny, Mary Anne Stewart, *Narrating Cultural Transition. Lazarillo's Picaresque in the Twentieth Century*, Thesis (Ph. D.), Harvard University, 1998.
- Céline, Louis-Ferdinand, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Gallimard, 1972.
- Céline, Louis-Ferdinand & Jacques Tardi, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Futuropolis, 1988.
- Cizek, Eugen, «Céline et Pétrone. Un *Satyricon* moderne», *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 1/3 (1990), p. 253–261.
- Cruz, Anne J., *Discourses of Poverty. Social Reform and the Picaresque Novel in Early Modern Spain*, Toronto, University of Toronto Press, 1999.
- Destruel, Philippe, «Le corps s'écrit. Somatique du *Voyage au bout de la nuit*», *Littérature*, 68 (1987), p. 102-118.
- Gosselin, Pascal, *Médecin ou comédien: analyse de l'acquisition et de l'emploi du rôle dans «Voyage au bout de la nuit» de Céline*, Saguenay, Département des arts et des lettres, Université du Québec à Chicoutimi, 2010.
- Huchet, Jean-Charles, «La clinique littéraire de Céline. *Mort à crédits*», *Littérature*, 90 (1993), p. 74-87.

- Larochelle, Marie-Hélène, «De la crudité au grand Cru: une étude de l'invective dans les romans de Louis-Ferdinand Céline», *Etudes françaises*, 46/2 (2010), p. 153-171.
- Montaut, Annie, «Médecine, théorie du "style" et antisémitisme chez Céline», *Littérature*, 58 (1985), p. 42-59.
- Pellet, Eric, «Les phrases segmentées dans *Le voyage au bout de la nuit* de L. F. Céline», *L'Information Grammaticale*, 61 (1994), p. 41-49.
- Racelle-Latin, Danielle, «Lisibilité et idéologie, le cas du texte célinien», *Littérature*, 12 (1973), p. 86-92.
- Robitaille, Yves, *Niveaux de langage dans Voyage au bout de la nuit de L.-F. Céline*, Montréal, Department of French Language and Literature, McGill University, 1972.
- Rötzer, Hans Gerd, *Der europäische Schelmenroman*, Stuttgart, Reclam, 2009.
- Sautermeister, Christine, «Avec les mots on ne se méfie jamais suffisamment ou la dynamique de l'invective chez Louis-Ferdinand Céline», *Etudes littéraires*, 39/2 (2008), p. 83-98.
- Stone, Robert Sidney, *Picaresque Continuities. Transformations of Genre*, Ann Arbor, Michigan, 1999.
- Trévisan, Carine, «De l'aveu au témoignage. Le discours psychiatrique dans *Voyage au bout de la nuit*», *Littérature*, 104 (1996), p. 57-73.
- Van Gorp, Hendrik, *Inleiding tot de picareske verbaalkunst of de wederwaardigheden van een anti-genre*, Groningen, Wolters-Noordhoff, 1978.
- Verdaguer, Pierre M., «Fêtes et jeux de massacre chez L.-F. Céline», *Etudes littéraires*, 18/2 (1985), p. 333-343.
- Vitoux, Frédéric, *Louis-Ferdinand Céline. Misère et parole*, Paris, Gallimard, 1973.