

**IMAGES DE LA FRANCE  
DANS L'ŒUVRE DE CÉLINE**

**PROGRAMME**

Manifestation organisée avec le soutien de la Mairie de Dinard.

Société d'études céliniennes

**Images de la France  
dans l'œuvre de L.-F. Céline**

*Dix-huitième Colloque international  
Louis-Ferdinand Céline*

DINARD  
2 – 4 juillet 2010

# **SOCIÉTÉ D'ÉTUDES CÉLINIENNES**

Association Loi 1901

Siège : 3, rue Monsieur, 75007 Paris

La Société d'études céliniennes a pour objet de réunir, en dehors de toutes passions politiques ou partisans, tous ceux qui, lecteurs, collectionneurs ou chercheurs s'intéressent à l'œuvre de Louis-Ferdinand Céline et de favoriser par tous moyens la connaissance de l'œuvre de Céline, notamment par la stimulation des travaux de recherche et de critique, par la création d'échanges internationaux, par l'organisation de colloques et par la diffusion de bulletins et de publications.

*The main aims of the Society of Céline studies are : 1. to bring together all of those who share an interest in the work of Louis-Ferdinand Céline, whether they are readers, collectors or researchers, and to do so in a context devoid of all kinds of political or partisan approaches ; 2. to promote knowledge of Céline's work by all available means, and in particular through the promotion of research and other critical works, by the creation of international exchanges, through the organisation of colloquia and by the distribution of bulletins and other publications.*

## **Conseil d'Administration :**

Président : François Gibault

Secrétaire : Isabelle Blondiaux

Trésorier : Éric Mazet

André Derval, David Fontaine, Henri Godard, Marie Hartmann, Catherine Rouayrenc, Christine Sautermeister, Alice Stašková.

## **Correspondants :**

Christine Sautermeister (Allemagne), Greg Hainge (Australie), Johanne Bénard (Canada), Mie-Kyong Shin (Corée du Sud), Dalia Alvarez-Molina (Espagne), Véronique Flambard-Weisbart (États-Unis), Judit Karafiath (Hongrie), Elio Nasuelli (Italie), Michaël Ferrier (Japon), Jan Versteeg (Pays-Bas), Simona Bostina-Bratu (Roumanie), Michael Donley (Royaume-Uni), Tatiana Kondratovitch (Russie).

<http://www.celine-etudes.org>

# PROGRAMME

**VENDREDI 2 JUILLET 2010**

10 h – 13 h

Présidence : François GIBAULT

La France politique de Céline  
par Jacqueline MORAND-DEVILLERS

Une certaine France  
par Anne SEBA-COLLETT

Évolution du patriotisme dans la correspondance  
par Véronique ROBERT-CHOVIN

14 h 30 – 18 h

Présidence : Christine SAUTERMEISTER

L'humour célinien : une esthétique du noircissement  
par Yoriko SUGIURA

*Guignol's Band* : un roman plein de bruit et de fureur  
par Johanne BÉNARD

« Vérités » référentielle et textuelle de *Voyage au bout de la nuit* en roumain  
par Bianca ROMANIUC-BOULARAND

## **SAMEDI 3 JUILLET 2010**

10 h – 13 h

Présidence : Johanne BÉNARD

La France occupée vue par Rebatet et Céline  
par Pascal IFRI

Le Père-Lachaise pour dernière patrie  
par David FONTAINE

Commentaires sur *Lettres* (« Bibliothèque de la Pléiade »)  
par Jean Paul LOUIS

14 h 30 – 18 h

Présidence : David FONTAINE

Le réquisitoire contre les Français  
par Marie HARTMANN

De la négation référentielle de l'image de la France à sa sensibilité : une lecture  
transversale de l'œuvre romanesque célinienne  
par Suzanne MUNSCH

Céline et Chateaubriand : la France vue de l'exil  
par Pierre-Marie MIROUX

20 h

### **Représentation**

Lecture de lettres de Céline  
Jeu : Amel Banaïssa et Elsa Guénot – Mise en scène : Mathis Bois

**DIMANCHE 4 JUILLET 2010**

10 h – 12 h

Présidence : Marie HARTMANN

Le « mal du pays » dans *Féerie pour une autre fois I*  
par Sonia ANTON

Céline, la baguette et le béret  
par Anne BAUDART

Clôture du colloque

12 h 15

Assemblée générale de la Société d'études céliniennes

# **PRÉSENTATION DES COMMUNICATIONS**

Nous souhaiterions nous pencher sur le discours élégiaque déployé par Céline depuis la prison dans *Féerie pour une autre fois I*. Le détenu de la Vestre Fængsel énumère une longue série de motifs de plaintes. Certaines mentions sont récurrentes et obsessionnelles, telle l'évocation de ses douleurs physiques ou des pillages dont il a été victime à Montmartre. Les conditions de détention, dont les nuisances sonores, le voisinage de Putois ou les visites honnies d'Hortensia, fondent quant à elle la matière du récit. Mais lorsqu'il s'agit pour Céline de hiérarchiser les souffrances dont il se plaint, c'est le « mal du pays » (« je me lancine au mal du pays », p. 122) qui occupe la première place : « Le chagrin pire que le mal aux os, que le cul qui colle, les dents qui barrent, la viande qui fond, les yeux qui suintent, les trains en panne sous les tunnels qui sifflent et sifflent : le mal natal ! le pire que tout ! » (p. 122).

Il s'agira dans cette communication de relever tout d'abord toutes ces mentions du mal du pays, de voir la façon dont celui-ci se formule. Puis de montrer que le déploiement de ce discours élégiaque nostalgique n'est pas sans difficulté pour Céline. L'écrivain a en effet fui délibérément cette France dont il dit se languir, et il doit faire avec les accusations de « fuyard » et de « lâche » qui sont portées contre lui. Il endosse aussi la figure du traître, du « boche », de l'ennemi de la patrie (« c'est bizarre de se sentir l'ennemi... chez soi ! c'est atroce... », p. 75). Enfin, on souhaite sa mort en France, et *Féerie* s'ouvre sur le souvenir de la visite angoissante de Clémence et de son fils, sans doute animés d'un désir homicide. Le discours proféré sur la France est à la fois victime et accusateur, dans un détournement parodique de la rhétorique patriotique brandie par les libérateurs.

Nous nous proposons d'analyser trois modalités permettant à Céline d'exprimer ce mal du pays, en dépassant ou en contournant les difficultés que nous venons d'énoncer. Le souvenir tout d'abord (« Je suis aux souvenirs vous me pardonnerez... », p. 57 ; « je vous rétrospective », p. 100), essentiellement de sa Bretagne chérie, et d'une France située dans un temps bien antérieur à la guerre. Le délire par ailleurs, les visions, qui permettent à Céline d'imaginer (« miraginer », « visionner »), grâce au succès de *Féerie*, son retour à Paris, et de mentionner les lieux qui lui sont les plus chers et précieux. La littérature permet la réconciliation avec la France et la conciliation des contraires. D'abord traître à son pays, Céline en devient le héros après sa réhabilitation littéraire. Enfin, et en faisant se rencontrer « délires » et « souvenirs » (le colonel Des Entrayes, les charges à Longchamp et en « Sambre-et-Meuse »), les références à la Grande Guerre permettent à Céline de reprendre place parmi les Français, et de déployer cette rhétorique patriotique un rien emphatique qui a toujours fondé pour lui une tentation. Les souvenirs du pays s'inscrivent à nouveau dans un temps reculé et regretté (« je vois les ombrelles je vois les aigrettes... je vois les boas... plumes à flots... [...] et les mousselines... flots orange... mauve... c'est les élégances haut en bas... les fragilités... », p. 107).

En 1932, *Voyage au bout de la nuit* donne la parole au peuple de Paris et de sa banlieue. Céline, pour raconter ses débrouilles et ses haines, réinvente un argot et met en scène des personnages où pourrait se reconnaître le franchouillard caricatural à baguette et béret (le litron de rouge dépassant de la poche du pardessus), image d'une France populaire râleuse et bornée. De la part d'un aristocrate du style, grand buveur d'eau, allant tête nue, recommandant, en nutritionniste avisé : « jamais de pain ! », c'est un exploit ! Mais si l'on dépasse le cliché, on s'aperçoit que Céline aussi est concerné par ce symbole français de la baguette et du béret dans son travail de styliste et dans sa dénonciation de la guerre dans toute son œuvre. Pour l'alcool, cause de la ruine du pays, il espère bien (à la fin de *Rigodon*) que l'envahisseur y succombera aussi !

La baguette ramène à la question de la nourriture et de la misère, obsédante pour Céline pendant les années de guerre (où l'argot du pain est omniprésent) et elle n'est pas étrangère à la « cuisine » du style, à la métaphore de la pâte, utilisée dans la création magique de l'œuvre évoquée dans *Qu'on s'explique*.

Le béret renvoie au peuple, à la France profonde, aux « vrais » français, au patriote, au « bon » français, xénophobe et antisémite à ses heures mais il appartient aussi au costume militaire, au vocabulaire de la guerre, thème central de l'œuvre de Céline qui se présente tantôt en pacifiste, horrifié par les boucheries inutiles, tantôt comme le grand médaillé, héros de 14.

C'est sur ce symbole de la baguette et du béret que portera notre communication, de l'image du peuple dans le *Voyage* à la polysémie du pain dans l'œuvre, entièrement placée sous le signe d'une autre fournaise, celle de la guerre.

Johanne BÉNARD

GUIGNOL'S BAND : UN ROMAN REMPLI DE BRUIT ET DE FUREUR

Poursuivant mon projet de l'étude de la théâtralité dans l'œuvre de Céline, je propose, pour cette communication, d'explorer l'intertexte de *Macbeth* dans *Guignol's Band*. Lors de ma dernière communication, j'avais mis à part les questions plus générales que soulève la présence de Shakespeare dans ce roman pour me concentrer sur le personnage de Delphine jouant Lady Macbeth. Cette fois-ci, en reprenant le travail de Godard, qui a déjà identifié les répliques ou les échos de la pièce dans le roman (voir la notice de *Romans*, t. III, pp. 990-993), je voudrais montrer que les références à *Macbeth* ne se présentent pas seulement comme « les traces d'une imprégnation » ou ne dénotent pas uniquement un « goût pour un certain climat shakespearien ». D'une part, je verrai comment le prologue lui-même du roman, à l'énigmatique ton prophétique (voire « rempli de bruit et de fureur »), pourrait être interprété par rapport au fameux prologue de la pièce, avec ses sorcières et leur prédiction. D'autre part, je verrai comment l'intertexte shakespearien, qui ramène au premier plan les questions du statut de toute représentation par rapport au réel et au rêve (une question que j'avais posée à Milan), pourrait inscrire, avec *Macbeth*, tout à la fois le meurtre du père (parricide ou régicide) et son désaveu (selon un transfert retors de la culpabilité sur la femme, représentée par Lady Macbeth). Shakespeare serait-il un relais pour Céline dans ce roman charnière dont il faut continuer à chercher les liens avec les pamphlets ? « *Fair is foul, and foul is fair* » : le paradoxe énoncé à l'ouverture de *Macbeth* n'aurait-il pas du reste quelque chose à nous dire sur l'œuvre célinienne, écartelée entre romans et pamphlets ?

Votre patrie des Français, la vôtre, c'est le Père-Lachaise...  
*Féerie pour une autre fois, I*

Céline s'est souvent glorifié après guerre d'avoir dynamité une réunion d'« intellectuels français » organisée à Sigmaringen par les nazis, en proposant la création d'une « Société des amis du Père-Lachaise ». Une manière selon lui, de résister à la propagande optimiste forcenée du régime, en admettant avec réalisme que la seule perspective pour les collaborateurs en sursis rassemblés autour de Pétain était la mort. Un acte de défaitisme révolutionnaire, ou de nihilisme lucide, en somme. L'écrivain cite régulièrement ce fait d'armes verbal comme un gage de résistance patriotique dans ses plaidoyers en défense contre les accusations de haute trahison, ainsi que l'atteste sa correspondance envoyée du Danemark.

Mais cette mention revient aussi dans les romans, et singulièrement à l'ouverture de *Féerie pour une autre fois*. L'hypothèse retenue ici est qu'au-delà d'une position de circonstance cette assertion pourrait bien donner la clé du patriotisme noir (pessimiste et critique) de Céline, tel qu'il se forge dans le rejet de la France actuelle autant que dans la ferveur pour une France disparue et fantasmée. Le Père-Lachaise, c'est d'abord la patrie littérale de Céline, la terre de ses pères, puisque son père y était déjà enterré, et que sa mère l'y a rejoint, après être « morte sur un banc » seule en 1945, sans son fils exilé – figure de remords obsédant qui hante Céline. Mais cette assertion répond aussi à la nouvelle posture du narrateur célinien des romans d'après-guerre : déjà mort, quasi-fantôme, survivant par erreur de deux guerres et représentant d'un monde ancien, écrivant ses mémoires d'outre-tombe pour évoquer une Belle époque à jamais révolue, incarnée par le Casino 1900 de Saint-Malo détruit, qui figure dans son imaginaire le monument même de la nostalgie, et qu'il magnifie en des pages élégiaques superbes dans *Féerie*.

Elle éclaire la naissance du patriotisme célinien, d'abord militaire bien sûr, forgé par contrecoup au choc de la guerre de 1914. À l'enthousiasme naïf de la charge de cavalerie lors de la parade du 14 juillet 1913, évoquée dans *Féerie*, répond la vision sombre, depuis *Voyage*, de l'ancien combattant payé pour savoir, traumatisé d'avoir survécu, et qui rejoint comme malgré lui la conception patriotique barrésienne de « la terre et des morts ». Mais le mouvement proprement célinien est de vomir le présent au nom d'un passé idéal, de vitupérer les Français dégénérés d'aujourd'hui, au nom d'une certaine idée de la France glorieuse perdue, qui est en fait celle des morts, des cimetières et d'une Histoire réécrite. L'originalité du patriotisme célinien, outre sa composante littéraire, est dès lors de remonter toujours plus haut dans l'Histoire à la recherche d'une patrie plus pure, d'aller toujours plus outre, dans une sorte de fuite en arrière, ou de régression à l'infini, qui vire à l'absurde. Car au bout du compte, c'est dès son origine, avec la colonisation des Gaulois par les Romains ou, en termes racistes, la contamination du fond lyrique celte par la raison latine mécanisante, que la France s'est constituée en « pays à l'âme occupée », en patrie mort-née, en cimetière de ses propres ambitions.

Marie HARTMANN

UN RÉQUISITOIRE CONTRE LES FRANÇAIS

On fait souvent de Céline, un « patriote » aveuglé par ses convictions. Lui-même a constamment présenté son engagement pamphlétaire et antisémite comme une manière de défendre la France. S'il prétend défendre la France, il ne défend cependant pas les Français. Outre « l'ivrognerie » nationale, il ne cesse de stigmatiser un peuple selon lui, rallié, soumis, voire « vendu ». Il y a là un mépris qui va à l'encontre du patriotisme affiché. On analysera donc cette mise en cause des Français en la mettant en relation avec le racisme et le pessimisme de Céline.

PASCAL IFRI

LA FRANCE OCCUPÉE VUE PAR CÉLINE ET REBATET :  
UN PARALLÈLE ENTRE *LES BEAUX DRAPS* ET *LES DÉCOMBRES*

Féroce­ment engagés dans la lutte contre la guerre qui se profilait dans les années trente, Louis-Ferdinand Céline et Lucien Rebatet ont alors publié de violents écrits antisémites, *Bagatelles pour un massacre* et *L'École des cadavres* pour le premier et de nombreux articles, dans le journal *Je suis partout* notamment, pour le second. Une fois la guerre déclarée et le pays envahi, l'un et l'autre ont consacré un livre à la France occupée : celui de Céline, *Les Beaux draps*, est sorti en 1941 et celui de Rebatet, *Les Décombres*, qui fut le best-seller de l'Occupation, l'année suivante. Ces deux ouvrages, s'ils sont très différents sur la forme, présentent tous deux un « état des lieux » sur la situation catastrophique dans laquelle se trouve la France au tout début des années quarante, assignent les responsabilités et proposent des solutions politiques pour reconstruire le pays sur de nouvelles bases. Le parallèle est d'autant plus intéressant que *Les Décombres* est l'œuvre d'un Collaborateur convaincu et fier de l'être alors que *Les Beaux draps* a été écrit par un homme qui a toujours nié s'être engagé dans la Collaboration et même avoir fait de la politique. En positionnant Céline par rapport à Rebatet, il permet notamment de se faire une meilleure idée de l'attitude et des positions de l'auteur du *Voyage au bout de la nuit* pendant la Deuxième Guerre mondiale.

Cette communication propose de mettre en regard les Livres IX à XII des *Mémoires d'outre-tombe*, dans lesquels Chateaubriand évoque la période de sa vie passée dans l'armée des émigrés, puis en Angleterre, et des œuvres de Céline se rapportant à sa propre période d'exil, en particulier *Féerie I*, mais aussi des extraits de la trilogie allemande et des *Cahiers de prison*.

On notera pour commencer que les *Mémoires* de Chateaubriand font partie des œuvres que Céline tient expressément à emporter quand il quitte la France en 1944. Ceci ne signifie pas que la lecture de Chateaubriand ait guidé Céline dans la rédaction de ses propres « mémoires » romanesques, mais, à tout le moins, qu'en plus de son goût avéré pour cet auteur, il a pu voir peut-être une parenté entre celui-ci et son destin personnel.

On trouve en effet quelques points de rencontre :

– Des responsables dépassés par les événements, tant dans les milieux légitimistes de l'exil, chez Chateaubriand, que dans les personnages de la collaboration en exil à Sigmaringen. Dans les deux cas, une caricature de gens qui vivent en dehors de la réalité.

– Une France livrée à des « buveurs de sang » : l'hystérie révolutionnaire et la Terreur qui persécute la famille de Chateaubriand (l'exécution de son frère et de la famille Malesherbes notamment) ; l'hystérie meurtrière et vengeresse dont Céline se sent l'objet et qu'il exprime notamment dans *Féerie I*.

– La présence de la mort : la blessure et la quasi-agonie de Chateaubriand ; le rapport qu'il établit entre son corps malade et le corps malade de la France. En prison, Céline évoque son corps souffrant et vit aussi symboliquement dans la mort.

– Le passage et la renaissance : Chateaubriand se situe toujours « entre deux rivages », la France de l'ancien régime et la France nouvelle issue de la Révolution. Il évoque sa vie comme un fleuve à traverser. Le passage par l'Angleterre s'apparente pour lui à ce franchissement : venu en Angleterre comme un pauvre et obscur émigré, il va revenir en France avec, à la main, *Le Génie du christianisme*, qui va faire de lui soudain l'auteur à succès de son temps. C'est une forme de résurrection. De même chez Céline, il s'agit de passer le Styx (qui prend aussi parfois le visage de l'Angleterre : la cavalcade des morts dans *Voyage*). De plus, il s'imagine renaissant et rebondissant grâce à *Féerie I*, et ce, à Saint-Malo même, la ville de Chateaubriand où celui-ci est né et où il est inhumé. Il y a là une rencontre volontairement établie par Céline.

En conclusion, il apparaît que Céline a trouvé des points de ressemblance entre son destin et celui de Chateaubriand, particulièrement dans cette partie de leur vie qui leur fut commune : l'exil, et qu'il a cherché en Chateaubriand une ressource de vie dans cette période qui s'apparentait pour lui à une forme de mort.

Jacqueline MORAND-DEVILLERS

LA FRANCE POLITIQUE DE CÉLINE

S'il ne fut pas un théoricien, s'il préférait le langage de l'émotion à celui des concepts et des démonstrations rigoureuses, Louis Ferdinand Céline eut des idées politiques qui, en dépit de ses dénégations, l'engagèrent dans la tourmente de son époque.

Analyser la perception qu'il avait de la France peut prendre comme fil conducteur les grands thèmes politiques qui se distinguent dans ses écrits.

Comment situait-il la position de la France de l'entre-deux-guerres au regard du pacifisme, son obsession la plus profonde ? Comment apprécier le socialisme Labiche qui lui semblait convenir à son pays ? Comment conciliait-il, au nom de l'ordre, anarchisme et nationalisme ? Jusqu'à quel point envisageait-il une France dans l'Europe ?

Autant d'interrogations qui appellent d'autres questions plus que des réponses définitives.

Encensé et honni successivement et par la droite et par la gauche, L.-F. Céline est inclassable et ne peut être revendiqué par aucun mouvement.

Une seule certitude : sa ferveur envers une France sublimée et ses douloureuses rancœurs, à peine adoucies par le sarcasme, envers les Français de son époque, incapables d'assumer un grand dessein national.

Si le mot « France » détermine l'image, en caractérise les limites, leur donnant une portée géographique, il n'a pas pour fonction de figer l'image. Espace construit, délimité mais mouvant, l'image est un espace souple, une propriété privée ou publique, individuelle et / ou sociale, appartenant à la pensée (consciente / inconsciente) et au corps écrivant (conscient / inconscient). La détermination géographique « de la France » apporte à cet espace imaginaire une identité, c'est-à-dire une origine ou une destination, susceptible d'en expliquer le mouvement spatio-temporel.

Mais comment interpréter ce mouvement spatio-temporel de l'imaginaire célinien à partir de « l'image-France » ? « Images de la France » est un titre marqué d'un pluriel qui suppose la puissance active d'un imaginaire. L'espace géographique deviendrait le foyer poétique d'un imaginaire. L'acte imaginaire annonce un dépassement des limites imposées par une norme référentielle (ici, géographique). L'espace représenté, construit par cet acte imaginaire, suppose une contestation du référent objectif et rationnel de la représentation.

Rattachée à une esthétique de la blessure, inhérente au problème posé par l'expérience de la guerre, l'image de la France constitue le cœur à vif de l'œuvre célinienne. Centrale d'un point de vue narratif, l'image de la France est conduite par la représentation d'une chute qui induit parallèlement la chute de la représentation célinienne. Si la géographie française a un rôle central dans la structuration de l'espace romanesque célinien, les lieux se dégradent, se métamorphosent, perdent leurs limites. Une telle dégradation n'est pas seulement l'effet d'un nihilisme ou d'un pessimisme, qui restent des formes actives de la pensée, mais aussi la preuve d'un effort imaginaire, d'un dépassement concret. La thématique de l'usure témoignerait moins d'un affaïssement de l'écriture que d'un de ses tours (ou détour) de force. Car le dépassement, fait objectif d'un acte imaginaire, prend souvent chez Céline l'allure d'une décadence ou descente. La dimension du « bas », plus proche du corps, distante de la pensée, est toujours un moyen d'échapper à une représentation limitée par sa référentialité.

En faisant souffrir l'image de la France, la représentation célinienne ne cesse cependant d'en réaffirmer la présence. La butte Montmartre peut bien s'effondrer, l'image est là, sous-jacente elle guide une représentation d'un autre mode. L'exil, voyage contre-exotique, s'impose une contrainte analogique pour palier ce manque, cette France interdite. Destruction choisie, opprobre alimentée, cet espace en ruine qui remplace l'image française, n'est pas seulement l'expression d'un vide, d'un manque, il est aussi celle d'une volonté.

L'imaginaire célinien, aussi négatif soit-il en son contenu, dépend d'une construction réfléchie, d'effets décidés, qui confèrent au texte la responsabilité et la force de sa liberté. De cette force-là, devant cette image de la France devenue par le fait de son absence « désir » puis « volonté », à travers une lecture transversale des romans céliniens, nous désirons à notre tour parler. L'informe est chez Céline un acte de liberté qui, loin d'oublier la forme, y a recourt pour en contredire les limites. L'image de la France, de même, s'effondre pour mieux renaître, marquer le texte d'une présence plus insaisissable, mais autrement sensible. Par sa sensibilité propre, l'image de la France s'éloigne de la représentation pour motiver une lecture plus intuitive du texte célinien, effet d'une « déconceptualisation » spatio-temporelle.

Je me propose aujourd'hui d'étudier le sens de la patrie chez Céline dans deux séries de correspondances, les lettres à ses parents pendant la guerre de 14 et celles à sa femme et à quelques autres pendant la prison et l'exil danois.

Nous verrons comment d'un patriotisme dans l'air du temps, de convenance et de soumission, il va trente ans plus tard ressentir pour sa patrie un sentiment plus complexe mêlé d'injustice et de rancœur, mais aussi d'un attachement viscéral exacerbé par l'exil.

Au tout début, quand le jeune Destouches s'engage volontairement dans l'armée, il agit surtout par désir de fuite et d'évasion hors d'un milieu familial étriqué et étouffant. On pense à Baudelaire, Plonger au fond du gouffre Enfer ou Ciel qu'importe, Au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau. Son sens patriotique, c'est-à-dire le sentiment d'appartenir à une communauté politique d'individus vivant sur le même sol et liés par une culture et une langue commune, est très rudimentaire. Son patriotisme n'est encore qu'un patriotisme de convenance, sans forme, ni conviction particulière. Et même quand il se porte volontaire pour une mission dangereuse d'où il reviendra blessé, couvert d'honneur et réformé, s'agit-il de patriotisme ou bien d'un autre mouvement où la fanfaronnade intervient ? À la différence de Guillaume Apollinaire âgé de 34 ans quand il s'engage, c'est un tout jeune homme qui part à la guerre, sincère et encore rempli d'illusions. « On est puceau de l'horreur comme on l'est de la volupté » écrira-t-il plus tard.

Il en est tout autrement pendant le temps de l'exil et de la prison, trente ans plus tard. Entre les deux, il y a eu cette guerre, l'impression insupportable d'avoir été berné par une idée de patriotisme servant à justifier la mort d'hommes jeunes et innocents. Il veut comme il dit, dégonfler l'enflure. Alors il ne déshabille pas seulement l'idée de patrie, il lui arrache la peau. L'expérience de la guerre participe directement à un délire pacifique qui n'a rien de rationnel. Mais c'est pendant l'exil que son sentiment patriotique sera le plus émouvant. Il se confond alors avec le mal du pays et avec l'amour inconditionnel de sa langue. Et c'est sûrement là dans son écriture et dans son style que s'exprime le mieux son « amour consubstantiel » de la patrie.

Bianca ROMANIUC-BOULARAND

« VÉRITÉ » RÉFÉRENTIELLE ET « VÉRITÉ » TEXTUELLE  
DANS LES TRADUCTIONS ROUMAINES DU *VOYAGE AU BOUT DE LA NUIT*

À partir des deux traductions roumaines du *Voyage au bout de la nuit*, nous proposons une interrogation sur la capacité des données objectives définissant l'image culturelle française à faire sens, transplantées dans un espace culturel autre. La recherche de la « vérité référentielle » censée construire cette image passe, dans les traductions roumaines, par l'emploi massif de la note du traducteur. Dans ce cadre, nous tenterons de montrer que, loin de représenter une tactique de dévoilement de la culture étrangère, loin de remédier à la différence d'information et de donner des pseudo-garanties d'authenticité à l'espace référentiel extratextuel, la note « informative » du traducteur défend au lecteur roumain l'entrée dans ce territoire d'autosuffisance que doit être toute traduction qui aspire au statut d'œuvre littéraire. En outre, le penchant excessif pour la restitution informative bloque maintes fois la mise en place d'une cohérence de type particulier, où information culturelle et sociétale ne représente pour Céline que le prétexte qui l'autorise à construire des réseaux signifiants particulièrement denses. La soumission aveugle à la quête référentielle se constitue ainsi dans un piège qui conduit inexorablement vers l'abandon de toute vérité textuelle manifeste.

Anne SEBA-COLLETT

LOUIS-FERDINAND CÉLINE : UNE CERTAINE FRANCE (UNE CERTAINE DÉCHÉANCE) :  
L'ENTRE-DEUX-GUERRES

*Pleurer c'est le triomphe des Juifs ! Réussit admirablement ! Le monde à nous par les larmes ! vingt millions de martyrs bien entraînés c'est une force ! Les persécutés surgissent, hâves, blêmes, de la nuit des temps, des siècles de torture... Les voici les fantômes remords, suspendus à nos flancs... Léon Blum, Hayes, Zuckor, Litvinoff... Levitant (...) cent mille Lévy... Chaplin le crucifié<sup>1</sup>...*

D'où surgit ce fiel ? Et quelle image projette-t-elle d'une certaine France, celle de l'entre-deux-guerres ? On sait bien que les mots eux-mêmes proviennent de *Bagatelles pour un massacre*, mais quels sont les ressorts d'une telle haine qui a provoqué cette diatribe de plus de 300 pages et qui évoque une France perçue sous le joug de la domination juive ? Pour en savoir plus, nous allons retrouver d'abord les racines de l'antisémitisme français à partir de la Révolution jusqu'à l'époque de Vichy, avant d'aborder l'époque de Céline.

Nous sommes dans les années trente, époque charnière dans l'histoire de la France, étant donné l'accession au pouvoir du Front Populaire sous Léon Blum, le premier « Juif » à avoir accédé au pouvoir de ce que Xavier Vallat définit comme « ce vieux pays gallo-romain<sup>2</sup>... ». Les réformes sociales instituées par le Front Populaire n'avaient pas trouvées grâce aux yeux de Céline, surtout pas celle des « 40 heures », qu'il avait en horreur, car il y voyait une source de la déchéance, voire de déliquescence. Cependant, afin de mieux cerner cette image de la France de l'entre-deux-guerres nous avons décidé de rapprocher les images projetées par Céline dans *Bagatelles* de celles qu'on retrouve dans les écrits politiques de Léon Blum, afin d'aboutir à une image plus contrastée. Les images donc de deux hommes qui représentaient chacun un des pôles de la vie politique et culturelle française : l'écrivain Céline, antisémite et nationaliste, et Léon Blum, juif, homme politique et surtout républicain.

1. *Bagatelles pour un massacre*, Paris, Éditions Denoël, 1937, pp 54-55.

2. Pierre Pierrard, *Juifs et catholiques français – de Drumont à Jules Isaac (1886-1945)*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1970, p 259.

L'humour est, sans en parler dans le sens élargi et courant qui désigne tout phénomène risible en général, parfois qualifié d'« indéfinissable » à cause de l'ambiguïté de ses effets et de l'absence de sa propre forme (comme *antiphrase* pour l'ironie). D'ailleurs, traiter de l'humour chez un auteur comme Céline est une entreprise assez délicate. Si nous osons le tenter, c'est par la conviction que parmi plusieurs notions de phénomène risible, l'humour seul est capable de couvrir l'ambivalence du rire de Céline. Loin du comique qui a simplement pour finalité de faire rire, son rire est tiraillé entre le côté bouffon ou burlesque et le côté tragique ou sinistre. Plus précisément, ce rire ne relève que de situations négatives, ne surgit qu'avec le négatif. La notion d'humour peut aussi couvrir une autre caractéristique importante du rire célinien : la capacité extraordinaire de l'implication du moi dans l'objet de son rire. Le rire de Céline est en effet structuré dans cette relation mutuelle de rire et être objet de rire. Ce que nous voudrions souligner dans cette réflexion sur l'humour célinien est sa relation non négligeable avec l'esthétique de Céline, représentée par cette phrase que l'écrivain a prononcée juste avant la parution de *Voyage au bout de la nuit* : « il faut noircir, et se noircir. » Appelons ici cette tendance esthétique particulière à l'art célinien « esthétique du noircissement ».

Depuis son apparition dans la théorie littéraire du romantisme allemand, plusieurs essais visent à définir l'humour, partout en Europe et à travers le XIX<sup>e</sup> siècle, sans jamais y arriver comme le montre le titre de fameux article de Louis Cazamian, sorti en 1906 : « Pourquoi nous ne pouvons définir l'humour. » De notre côté, nous ne prétendons évidemment pas nous occuper de la définition du concept général, et nous nous contentons de donner les grandes lignes à l'humour personnel de Céline dans la mise en parallèle avec des caractéristiques de l'art de l'humour.

Ensuite, nous tentons d'approfondir la définition de l'humour célinien dans son rapport avec l'esthétique du noircissement : éclaircissement du passage d'un humour en tant que moyen d'auto-défense (Freud) à un autre humour actif et littéraire qui court (semble courir) volontairement et paradoxalement à une situation risquée pour en ressortir avec un effet comique ; ou bien un mouvement dialectique qui apporte le rire humoristique après le renversement d'une étape négative, etc. Cette réflexion nous permettra de montrer l'importance de l'humour qui ne se limite pas, chez Céline, à un simple technique comique.