

David Décarie

## La guerre des genres. Le roman contre l'antisémitisme chez Céline (*Mort à crédit* et *Bagatelles pour un massacre*)

### Roman et antisémitisme

**L** E ROMAN ET L'ANTISÉMITISME ont en commun d'avoir été façonnés par la civilisation européenne. Il s'agit bien sûr d'"objets culturels" fort différents: si le genre romanesque et ses fleurons représentent le meilleur de l'esprit européen, l'antisémitisme est l'un des pires fléaux qu'il a engendré. Le rapprochement de deux "objets" aussi dissemblables peut sembler gratuit, voire incongru: le roman est après tout une forme littéraire, un genre, et l'antisémitisme, une idéologie. Les travaux de Marc Angenot sur le discours social montrent toutefois que la littérature n'est pas étrangère à l'idéologie et que cette dernière se crée et s'échange de façon similaire à la littérature. La forme écrite joua d'ailleurs un rôle important dans la propagation de l'antisémitisme qui devint, partout en Europe, la "spécialité" de nombreux et prolixes plumitifs.

La fabrication du plus célèbre de ces écrits, *Les protocoles des sages de Sion*, atteste du caractère paneuropéen de cet "antisémitisme de plume" il fut, en effet, préparé en Russie en s'inspirant du roman d'un antisémite allemand (Hermann Goedsche) signé d'un pseudonyme anglais (Sir John Retcliffe) et en plagiant des passages complets d'un pamphlet français dirigé contre Napoléon III (*Dialogues aux enfers entre Montesquieu et Machiavel*, Maurice Joly, 1865). Ajoutons que ces *Protocoles* émurent l'opinion mondiale lorsque le *Times* en rendit compte, le 8 mai 1920, dans un article portant pour titre: «The Jewish Peril. A Disturbing Pamphlet: a Call for Inquiry». La transgression

David Décarie, «La guerre des genres. Le roman contre l'antisémitisme chez Céline», *RiLUnE*, n. 1, 2005, p. 53-67.

générique (prendre un roman pour un document historique) et l'amalgame générique (utiliser dans un document présenté comme historique les ficelles rhétoriques et argumentatives du pamphlet) qui donnèrent lieu à ce célèbre faux montrent que la question des genres n'est pas étrangère à l'étude de l'antisémitisme. Angenot n'hésite d'ailleurs pas à affirmer que l'«antisémitisme à la française est un genre littéraire» (Angenot 1989).

S'agit-il d'une boutade? La question est complexe et n'a guère été étudiée: s'il est vrai que l'antisémitisme peut se greffer à plusieurs genres (on peut même supposer que tous les genres ont servi, à un moment ou à un autre, de "véhicule" à l'antisémitisme), il est également vrai que toutes les manifestations écrites d'antisémitisme partagent ce qu'il conviendrait peut-être d'appeler une forme commune. Si l'antisémitisme possède une forme, il serait donc possible de poser la question de ses relations avec d'autres formes, et notamment avec le genre romanesque. L'antisémitisme est-il apparenté au roman? Angenot aurait tendance à le croire (voir surtout Angenot 1982: p. 126-128), parlant de l'œuvre de Drumont, il écrit ainsi:

Son œuvre est d'ordre essentiellement romanesque et essayistique; il construit un "type juif" avec son intrigue *ad hoc*, sa convergence d'intrigues typiques et produit par cumulation une grande isotopie de la déterritorialisation attribuée à la conspiration d'un agent mauvais (Angenot 1989: p. 194).

Ou y aurait-il, comme le pensait intuitivement Sartre («personne ne saurait supposer un instant qu'on puisse écrire un bon roman à la louange de l'antisémitisme», Sartre 1948: p. 80), une opposition fondamentale entre le roman et l'antisémitisme? La réponse, on le verra, dépendra grandement de la définition du roman que l'on adopte.

Voyage au bout de la nuit de Céline, pose ces questions avec acuité: l'un des plus grands romanciers français du XX<sup>e</sup> siècle, il devint, dans les pamphlets antisémites qu'il publia avant et durant la Seconde guerre mondiale, l'un des plus fanatiques propagandistes de l'antisémitisme. Le changement de genre de Céline semble donner raison à Sartre: la forme antisémite, à l'évidence, «passe» mieux dans le genre pamphlétaire que dans celui du roman. Il s'agira d'ailleurs du principal genre emprunté par les idéologues antisémites en France.

Ajoutons que Céline change de genre en un laps de temps relativement court: en 1936, il publie *Mort à crédit*, son second roman; en 1937, son premier pamphlet antisémite, *Bagatelles pour un*

massacre<sup>1</sup>. Cette brutale transition pourrait donner l'impression que le romancier se convertit soudainement et que son écriture romanesque se cristallise presque instantanément dans sa forme pamphlétaire et antisémite. L'antisémitisme de l'auteur, pourtant, apparaît dès sa première œuvre, la pièce de théâtre *L'Église*, écrite en 1926, qui met en scène un complot juif international, et il est vraisemblable qu'il ait été antisémite sa vie durant. Le mystère Céline n'est donc pas qu'il ait écrit des pamphlets mais bien qu'il ait écrit de grands romans. Phillippe Muray a posé la question essentielle: «Comment se fait-il que sa religion antisémite qui a ruminé dans trois gros livres le mot “Juifs”, n'a pas réussi à incarner ce mot dans les romans» (Muray 1984: p. 25)? Et y a répondu:

Prendre le nom pour la personne c'est, comme l'a montré Freud, l'essence même du paganisme, à quoi l'opération biblique du Nom imprononçable de Dieu vient dire à quel point il s'agit d'enfantillages. On peut se demander ce qui a pu empêcher Céline, qui se voulait si fébrilement païen, de tomber justement dans ces puérités païennes. Sûrement pas la Bible, sûrement pas Freud. Peut-être la littérature? Pourquoi ne pas voir là un effet de son pouvoir d'empêcher un mot de *prendre*, de consister dans le réel de la fiction? Une passion se croirait la vérité, pendant des siècles et des siècles, et puis, au moment d'entrer en contact avec une langue ou une écriture particulière, la fusion ne se ferait pas, il n'y aurait pas rencontre, mais dissolution de la passion en question par l'écriture en question... (Muray 1984: p. 25)

Allant plus loin que Sartre, Muray prête à la littérature un pouvoir de dissolution idéologique. Une étude des genres pratiqués par Céline permet à la fois de confirmer et de préciser cette intuition et de mieux comprendre comment fonctionne cette dissolution.

Les oppositions en jeu (chefs-d'œuvre publiés dans la Pléiade/pamphlets abjects) étant déjà suffisamment contrastés, il n'y a rien à gagner à simplifier la question. Il faut au contraire, chercher les zones grises et celles-ci existent. Lorsqu'on y regarde d'un peu plus près, l'on s'aperçoit en effet que *Mort à crédit* et *Bagatelles pour un massacre* ne présentent pas une structure unie: par une symétrie qu'il convient d'interroger, *Mort à crédit* et *Bagatelles pour un massacre* font l'un et l'autre place à un autre genre (ou genre “intercalaire”): des fragments d'une “légende” apparaissent dans le roman tandis que des arguments de ballet servent de prologue et de conclusion au pamphlet.

---

<sup>1</sup> J'utiliserai pour ces titres les abréviations *MC* et *BM*.

Les genres ont longtemps été étudiés en vase clos, or, pour mieux comprendre la dynamique des genres chez Céline, il faut les analyser conjointement. Il est en effet possible de considérer la légende et le ballet comme des moyens termes, comme des “genres intermédiaires” qui possèdent des caractéristiques et des fonctions communes à la fois avec le roman et avec le pamphlet antisémites. Constituant en quelque sorte des “châinons manquants”, les genres intermédiaires permettent de mieux comprendre le passage du roman au pamphlet. L’étude des genres dans *Mort à crédit* et *Bagatelles pour un massacre* permet de montrer que l’écriture, loin d’être statique, est animée d’une série de mouvements, est tiraillée entre diverses forces qui s’opposent souvent directement mais qui permettent aussi quelquefois le glissement d’un genre à l’autre.

### De la démystification au mythe

N’était-ce du scandale des pamphlets, le succès des romans – et des romans seuls – aurait pu faire oublier que l’écriture célinienne fut longtemps tiraillée entre plusieurs genres. Céline fut ainsi un dramaturge raté avant de devenir romancier. Cette “guerre des genres” fait rage avec une intensité particulière dans *Mort à crédit*. Le narrateur, au seuil de son texte, hésite: écrira-t-il une légende (*La légende du roi Krogold*) ou un roman (*Mort à crédit*)? Cette hésitation n’est pas que rhétorique ou fictive: Céline travailla longtemps à l’écriture de cette légende, aujourd’hui disparue.

Le romancier fait toutefois face à un cruel dilemme, cars les genres du roman et la légende s’excluent mutuellement: Céline ne peut choisir l’un sans renier l’autre. Le roman s’écrit en effet contre la légende dont il cherche à explorer les failles et les non-dits, qu’il cherche à démystifier:

Ma mère raconte pas non plus comment qu’il la trimbalait, Auguste, par les tiffes, à travers l’arrière-boutique [...] Sur tout ça elle l’ouvre pas... Nous sommes dans la poésie [...] Ainsi que se racontent les histoires... Tout ça c’est un peu raisonnable, mais c’est rempli bien plus encore d’un tas d’immondes crasseux mensonges... (*MC*, p. 540).

La démystification est un procédé majeur des romans céliniens, en particulier des romans d’avant-guerre. On peut toutefois avancer que le procédé n’est pas propre à Céline mais constitue une constante du genre<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Marthe Robert a fait remarquer qu’à peu près tous les romans pourraient s’appeler *Crime et châtiment*: tous les romans, Lukács l’a montré dans sa *Théorie du roman*, pourraient également s’appeler *Les illusions perdues*.

Le genre romanesque, de par sa structure même, opère en effet une distanciation avec son sujet. Isabelle Daunais, dans *Frontières du roman*, montre que le roman s'édifie à partir de la séparation des rôles du héros et de la narration: le héros est dans l'illusion, la narration regarde l'illusion.

Dans *Mort à crédit*, Céline choisit évidemment la démystification romanesque. Presque tous les épisodes de la légende sont ainsi "transposés", attaqués et déconstruits dans le roman. Au vol du croissant d'or de la légende correspond par exemple dans le roman le vol du Çakya-Mouni d'or. La résolution du problème, dans la légende, est simple, simpliste: le roi retrouve le voleur, le tue puis: «s'endort là dans la brume... Le voleur est bien châtié» (MC, p. 530). «Le crime ne paie pas» dit la légende. Le roman, lui, prouve justement le contraire. Lorsque Ferdinand se fait dérober le Çakya-Mouni d'or par madame Gorloge, le roman fait mentir la légende: Ferdinand est accusé du vol et renvoyé (pour la seconde fois, qui plus est: son premier renvoi ayant lieu parce qu'il est surpris à... raconter un épisode de la légende). La légende est "corrigée" (au sens bien célinien de «passée à tabac») par le roman. Le retour constant de la légende tout au long de *Mort à crédit* indique toutefois la difficulté de rompre définitivement avec elle.

Pour qui connaîtrait Céline uniquement comme romancier, la démystification pourrait sembler intrinsèquement liée à son écriture. La lecture des œuvres appartenant à d'autres genres et tout particulièrement des ballets montre au contraire que l'écriture célinienne tend naturellement vers le mythe, comme il l'écrira lui-même à Milton Hindus:

Je suis celte avant tout rêveuse bardique - Je peux raconter des légendes comme on pisse, avec une facilité qui me dégoûte, des scénarios, des ballets tant qu'on veut, en bavardant, c'est vraiment là mon don - je l'ai plié au réalisme par esprit de haine de la méchanceté des hommes - par esprit de combat - mais en réalité ma musique c'est la légende (Hindus 1969: p. 140).

La légende et le ballet ne constituent cependant que les premiers pas de l'auteur sur une voie dont les pamphlets marqueront l'aboutissement: «Ayant mis son énergie caustique à dissoudre les mythes historiques de son époque, Céline, avec la même fureur, a renchéri sur un mythe particulièrement vivace [...]: l'antisémitisme» (Aebersold 1979: p. 80). La distanciation et la démystification romanesque permettent à Céline de "déroutiller" dans son écriture ce qui menace de se figer en mythe.

Dans *Mort à crédit* comme dans *Voyage au bout de la nuit*, la démystification d'un genre intercalaire s'incarne dans certains

personnages. Dans le premier roman, le patriotisme délirant du théâtre est associé au poète inverti et à la comédienne rousse tandis que la légende, dans le second roman, est associée à sa secrétaire, Mireille et à sa tante. Le narrateur propose en effet à Mireille de devenir la muse de ses légendes: «Je suis voyeur! Tu me raconteras des saloperies... Moi je te ferai part d'une belle légende... Si tu veux on signera ensemble?... fifty-fifty?» (*MC*, p. 533). Céline personnifie les genres intercalaires pour mieux les attaquer. Le romancier poursuit ainsi, par Mireille, sa démystification de la légende<sup>3</sup>, car sous ses dehors nobles, la légende ne fait qu'un avec les «saloperies»: «on a quitté ma belle légende pour discuter avec rage si le grand désir des dames, c'est pas de s'emmancher entre elles...» (*MC*, p. 534). La démystification romanesque dévoile ainsi l'aspect libidinal de la légende qui permet à certaines pulsions d'affleurer. Or la pulsion la plus jouissive chez Céline, le narrateur l'avoue en parlant de Mireille («Je suis voyeur!» *MC*, p. 533), est la pulsion scopique. Mireille, incarne précisément cette pulsion: «[...] il traînait plus que quelques couples. [...] Elle [Mireille] a voulu qu'on les surprenne...» (*MC*, p. 534). Fille du verbe “mirer” («regarder attentivement, contempler», «admirer», de même que «brigner, convoiter»), Mireille est en fait une personnification<sup>4</sup>, un “agent allégorique”. Le combat n'a pas uniquement lieu sur le front du genre mais également sur celui des figures. La «personnification», figure mythique, figure d'élection de la légende (la Mort apparaît par exemple à Gwendor), est elle aussi attaquée<sup>5</sup>.

L'issue du prologue paraît un moment incertain, le narrateur est tenté de faire sienne l'écriture mythique de la légende. La collaboration n'a cependant pas lieu: Mireille, en même temps que la légende dont elle est la muse, disparaît au seuil du roman, passée à tabac de façon extrêmement violente, lynchée.

### **De la catharsis au mécanisme du bouc émissaire**

L'arrivée du «train de minuit» suit et explique la scène du lynchage de Mireille: «Ce que j'en dis c'est pour expliquer qu'au Bois de Boulogne il

---

<sup>3</sup> L'attaque de la légende rejoint ici la démystification de la poésie guerrière, notamment de l'épopée, qui fonde *Voyage au bout de la nuit*.

<sup>4</sup> Céline reprend ici un procédé symbolique important de *Voyage au bout de la nuit*: les personnages de Musyne et Madelon sont, elles aussi, des personnifications.

<sup>5</sup> Le sort du *Zélé*, l'aérostat apparaissant dans la seconde partie du roman, est de ce point de vue exemplaire.

m'est venu un petit accès<sup>6</sup>.» (*MC*, p. 537) Les transports – le métro des *Entretiens avec le professeur Y* en est l'exemple le plus illustre – sont souvent chez Céline des métaphores de l'écriture:

Au moment où le rideau tombe c'est le train de minuit qui entre en gare... La verrière d'en haut fracasse et s'écroule... La vapeur s'échappe par vingt-quatre soupapes... les chaînes bondissent jusqu'au troisième!... Dans les wagons grands ouverts trois cents musiciens bien vinasseux déchirent l'atmosphère à quarante-cinq portées d'un coup... Depuis vingt-deux ans, chaque soir il veut m'emporter... à minuit exactement... (*MC*, p. 536).

Le «train de minuit» souligne un aspect extrêmement important de l'écriture célinienne: son caractère cathartique. Il ne s'agit pas, cette fois, d'une caractéristique propre au genre romanesque<sup>7</sup>. Le concept de “catharsis” vient de la *Poétique* d'Aristote et s'applique à la tragédie qui, «susitant pitié et crainte, opère la purgation propre à pareilles émotions» (Aristote 1965: p. 37). Céline, dans la scène du «train de minuit», montre que le délire de l'écriture permet de se défendre contre le mal en l'imitant, en le perfectionnant: «Elle [la folie] a essayé quinze cents bruits, un vacarme immense, mais j'ai déliré plus vite qu'elle, je l'ai baisée, je l'ai possédée au “finish”» (*MC*, p. 536). Pour se défendre du bruit, le narrateur doit se faire plus bruyant que le bruit: «Mais moi aussi je sais me défendre... avec douze pures symphonies de cymbales, deux cataractes de rossignols... un troupeau complet de phoques qu'on brûle à feu doux... Voilà du travail pour célibataire... Rien à redire. C'est ma vie seconde. Elle me regarde» (*MC*, p. 537). Il s'agit en fait du travail de l'écrivain. Le train-serpent diabolique est charmé par ce que Céline, dans une interview avec Milton Hindus, appelle sa «flûte de Pan» (Hindus 1969: p. 133): «Je suis le chef de la gare diabolique. Le jour où moi je n'y serai plus, on verra si le train déraile» (*MC*, p. 537).

Le concept de “catharsis” permet d'aborder la scène extrêmement ambivalente du lynchage de la muse. Au niveau poétique, au niveau de la guerre des genres, le lynchage représente la victoire du roman sur la légende, le refus d'une écriture mensongère. Au niveau cathartique, de même, le lynchage de la fille du verbe “mirer” symbolise la mise à distance de la pulsion scopique. La catharsis est cependant, par essence, ambivalente, le meilleur est tout près du pire, le remède peut redevenir poison:

---

<sup>6</sup> Un «petit accès», c'est-à-dire un accès de vertige de Ménière, maladie provoquant des acouphènes dont Céline souffrira suite à une blessure de guerre.

<sup>7</sup> Sur le caractère cathartique de l'écriture célinienne, voir Richard 1979: p. 210.

Ce *pharmakon*, cette “médecine”, ce philtre, à la fois remède et poison, s’introduit déjà dans le corps du discours avec toute son ambivalence. Ce charme, cette vertu de fascination, cette puissance d’envoûtement peuvent être – tour à tour ou simultanément bénéfiques et maléfiques (Derrida 1972: p. 78).

Pour Gordon Teskey, la personnification est l’expression primordiale de la violence de l’esprit sur la matière et sur le monde, elle constitue une tentative désespérée de l’ego pour “capturer” l’altérité. Cette violence est en général camouflée dans la personnification, mais Teskey montre que les grands allégoristes, tels Spenser et Dante, révèlent cette violence en un moment qu’il appelle “*capture*” (Teskey 1996: p. 25). Le lynchage de Mireille en offre un exemple contemporain. Cette violence est, chez Céline, non seulement à la base de la personnification mais également de la symbolisation haineuse de la figure du Juif dans les pamphlets. La scène du lynchage de Mireille, par sa violence crue, révèle le caractère dangereux d’une catharsis s’appuyant sur la personnification. Cette dernière constitue en effet un mécanisme archaïque consistant à projeter sur l’autre une pulsion, puis à s’en purger en se débarrassant de l’autre.

René Girard a souligné l’origine rituelle de la catharsis aristotélicienne. Les liens de la catharsis avec le mécanisme du bouc émissaire sont en effet nombreux: «le mot *katharsis* signifie d’abord le bénéfique mystérieux que la cité retire de la mise à mort du *katharma* humain» (Girard 1998: p. 429). Tel est bien le rôle de Mireille, lynchée par le narrateur et une foule de débauchés: «Toute la horde poursuivait Mireille. [...] La robe à Mireille s’envole. La vieille anglaise bondit sur la même, lui croche dans les seins, ça gicle, ça fuse, tout est rouge. On s’écroule, on grouille tous ensemble, on s’étrangle. C’est une grande furie» (*MC*, p. 535). Les arguments de ballets de *Bagatelles pour un massacre* se situent également à mi-chemin entre la catharsis et le mécanisme du bouc émissaire (le dernier ballet, «Van Bagaden», oppose par exemple un riche et cruel marchand juif à une foule). Cette dérive de la catharsis culminera dans les appels à la persécution que constituent les pamphlets dans lesquels Céline se fera le prêtre d’une religion archaïque et mythique, celui que Girard appelle l’“accusateur”.

### **Du bout de la nuit aux feux de la rampe**

Le pacte du narrateur avec Mireille n’est en fait que différé dans *Mort à crédit*: Mireille, dans «Voyou Paul, Brave Virginie», l’un des ballets servant de prologue au pamphlet, fait retour sous le nom de Mirella. Le louche trafic de légendes de Ferdinand et de Mireille avait d’ailleurs lieu «[d]ans les allées de Bagatelle» (*MC*, p. 534) Dans les allées de

*Bagatelles*, la victoire de Mireille-Mirella est totale, car la perspective s'inverse: le prologue ne met pas en scène la victoire du roman sur la légende, mais bien celle des ballets et des pamphlets sur le roman.

Le ballet propose une suite au roman de Bernardin de Saint-Pierre, *Paul et Virginie*. Miraculeusement réchappés de la noyade, les jeunes amoureux sont recueillis par des Africains. Paul, malheureusement, buvant du maléfique breuvage de la sorcière de la tribu, s'«envoyoute». Le troisième tableau met en scène le retour des héros et la rencontre de Paul avec la cousine de Virginie, Mirella: «Duo lascif, provocant de Paul et Mirella... Paul trouve que Mirella est trop vêtue encore pour danser au nouveau goût... Il lui arrache son corsage... sa robe... la voici presque nue... elle a perdu toute pudeur...» (*BM*, p. 29). Le changement de genre permet au «voyeur» que fut Céline de sortir du placard. L'éclairage vif de la scène de ballet constitue l'envers du «bout de la nuit» romanesque. L'héroïne de Bernardin de Saint-Pierre, la prude Virginie, préférerait mourir noyée plutôt que de laisser voir sa nudité; celle-ci ne risquait cependant rien du côté des lecteurs, l'œil romanesque étant, par essence, aveugle. Le roman, est un genre non visuel. Cette évidence, pourtant, est un élément essentiel pour comprendre la dynamique des genres chez Céline.

Puisqu'une image est, pour l'auteur, beaucoup plus jouissive que mille mots, le combat de Virginie, l'héroïne de roman, contre Mirella, l'héroïne de ballet, est perdu d'avance: «Elle [Virginie] va vers Paul, elle essaye de le séparer de Mirella... de le reprendre... Elle lui fait honte... Paul la repousse... et ses conseils... “Tu m'embêtes à la fin... J'aime Mirella! Elle danse à ma façon!”» (*BM*, p. 29). Comme Mireille, Mirella personnifie la pulsion scopique à laquelle se livre Céline dans tous ses ballets. Virginie, scandalisée par sa rivale, décide d'ailleurs de changer de genre, de quitter la «nuit» du roman pour s'exhiber (je souligne): «Virginie se redresse sous l'outrage! “Ah voici le *genre* que tu *admires*?” Il te faut du lubrique!... de la frénésie! Soit... *Tu vas voir!*» (*BM*, p. 29).

### De l'appréhension du réel au fantasme

Qu'ont en commun l'écriture d'une pièce de théâtre, d'un argument de ballet et d'un scénario de film, soit les trois autres genres qu'a pratiqués Céline? La pulsion scopique qui, dans tous ces textes, cherche à s'incarner<sup>8</sup>. L'étude des genres intermédiaires permet de répondre à une

---

<sup>8</sup> Céline fait même, contre toute attente, de la légende un genre illustré: les aventures du roi Krogold lues par le jeune Ferdinand paraissent ainsi en feuilleton dans *Les belles aventures illustrées* (*MC*, p. 565) et dans *Les Belles Images* (*MC*, p. 611) et l'épisode du

question curieusement peu posée: pourquoi Céline change-t-il de genre? Pour se donner, par l'écriture, un objet de jouissance, ou plutôt une "figure" jouissive. Les agents allégoriques, en effet, s'incarnent dans presque tous les cas sous une forme érotique, c'est-à-dire dans le corps d'une danseuse.

L'importance de la pulsion scopique dans les genres intermédiaires permet de plus tenter une explication du fait que Céline, de son propre aveu, n'ait réussi dans ceux-ci qu'à produire des "brouilles" (Hindus 1969: p. 163)? Régis par le "principe de plaisir", ces textes sont au plus proche du fantasme et du rêve. Travaillant dans un but bien précis, c'est-à-dire à une mise en image ou – mieux – à une mise en chair, à une incarnation du mot, l'écriture s'excite littéralement: «je suis "voyeur"» écrira Céline à Milton Hindus, «pas exhibitionniste pour un sou... sauf en écrits... la preuve! d'où ma tendance au roman mon inaptitude absolue au théâtre j'imagine...» (*Ibid.*: p. 150).

Tous les genres, en somme, n'appréhendent pas le «réel» à une même profondeur du fait des interférences et déformations provoquées par certaines pulsions. Le mouvement ici mis en lumière inverse d'ailleurs l'idée voulant que le genre pamphlétaire soit «référentiel» et le roman «non-référentiel». Nulle figure, chez Céline, n'est plus fantasmatique que la figure du Juif.

Barthes, s'étant proposé dans «Écrivains et écrivants», de montrer l'«intransitivité» de la littérature, reconnaît par ailleurs le caractère «naïf» de l'écriture de l'«écrivain» et souligne le paradoxe voulant que l'écriture intransitive de l'écrivain débouche sur l'appréhension du réel:

[...] en s'enfermant dans le *comment écrire*, l'écrivain finit par retrouver la question ouverte par excellence: pourquoi le monde? Quel est le sens des choses? En somme, c'est au moment même où le travail de l'écrivain devient sa propre fin qu'il retrouve un caractère médiateur (Barthes 1971: p. 149).

L'extrême "transitivité" des genres intermédiaires et des pamphlets, littéralement fixés sur leur objet, est la raison même de leur échec à appréhender le réel.

### De la symbolisation du réel à l'incarnation du symbolique

---

«Meanwell College» montre l'extrême fascination du narrateur pour ces illustrations. De multiples variations lexicales du verbe "mirer" se retrouvent ainsi dans la description de son envoûtement (je souligne): «Les deux pages les plus *admirables* c'était au milieu du bouquin... Toute une bataille, en haut, en large... ça représentait une mêlée extraordinaire [...] Je me lassais pas d'*admirer*...» (*MC*, p. 750-751). Le charme de la légende sera de plus de nouveau personnifié par une femme, Nora.

Autre évidence générique: le roman est une fiction. Le romancier, sans s'en cacher, symbolise le réel. Les ballets amorcent cependant un mouvement contraire, un mouvement d'incarnation du symbolique. Ce mouvement est particulièrement visible dans la transition des transports. Le «train de minuit» du roman – train imaginaire, intérieur, métaphorique – symbolise les symptômes du vertige de Ménière dont souffrait Céline. Avec l'apparition, dans «Voyou Paul, Brave Virginie», du monstrueux «Fulmicoach», l'auteur extériorise, incarne, et avec force décibels, ce train intérieur:

La machine infernale avance toujours peu à peu... Un homme sur l'avant du châssis, là-haut, joue de la trompette (genre mailcoach), l'émotion dans la foule est à son comble... L'enthousiasme aussi... Des vélos entourent le monstre... les cyclistes tirent du pistolet, une farandole autour du monstre... Faire du bruit!... (BM, p. 30).

Réalignant les deux figures du prologue de *Mort à crédit* (Mireille-Mirella triomphe et l'attaque de Ménière réussit), le ballet met ainsi en scène une catharsis qui échoue: l'effet du *pharmakon* s'inverse. Non seulement l'écriture ne “sublime”-t-elle plus, mais, devenue une sorte d'accélérateur à pulsions, elle permet la régression.

La scène de ballet reste cependant un lieu intermédiaire, transitionnel, ni tout à fait réel ni tout à fait fictionnel, et l'écriture, en s'y incarnant, demeure malgré tout symbolique. Le genre pamphlétaire, au contraire, s'engage, s'incarne à fond car le pamphlétaire croit ou veut faire croire qu'il a pied dans le réel. Il cherche d'ailleurs à agir de façon extrêmement concrète – et violente – sur le réel ou, en d'autres mots, à incarner le symbolique.

### **Emballlement pulsionnel**

Le ballet permet également d'esquisser une gradation du caractère pulsionnel de l'écriture dans les différents genres. Celui-ci ne constitue en effet qu'une forme intermédiaire de l'écriture fantasmatique et pulsionnelle. Au comble de l'émotion, Virginie, l'héroïne de roman «passée» au ballet, amorce un ultime changement de genre, devient une «furie»: «Le délire la saisit alors... monte en elle... elle arrache ses vêtements et elle danse avec plus de flamme encore, plus de provocation, de lubricité que tout à l'heure Mirella... C'est une furie... une furie dansante...» (BM, p. 30) Et cette furie mène au meurtre lorsque Mirella, folle de jalousie, assassine Virginie.

C'est à ce moment clef que la «furie» fait place au «Fulmicoach», l'express de la Haine venant entraîner Paul, le double du narrateur. Le passage le plus important ayant lieu dans le ballet est justement cette

transition des figures, car le relais de la muse et des transports met en scène l'articulation de l'amour et de la haine, de l'idolâtrie et de l'anathème. Le ballet est en fait une véritable petite psychomachie médiévale mettant en scène la Virginité (Virginie), la pulsion scopique (Mirella) et la Fulminance. Le ballet souligne ainsi – au-delà de la différence des affects qu'ils provoquent – la proximité des danseuses et du «Fulmicoach». La fin du ballet montre d'ailleurs que ce dernier est rempli de «jeunes filles, toutes émoustillées, effrénées, bondissantes» (*BM*, p. 30).

Il convient cependant d'ajouter un autre maillon à cette chaîne: la figure du Juif. L'écriture des ballets et des pamphlets est pulsionnelle au sens où elle reçoit la «poussée» (Freud 1988: p. 215) des pulsions. La pulsion, Freud l'a montré, cherche un objet: dans le cas des danseuses, un objet d'adoration; dans celui du «Fulmicoach» ou de la figure du Juif, un objet de haine. La pulsion est cependant ambivalente et l'un de ses «destins» est de se voir «renversé en son contraire». Mieux que Freud, peut-être, la théorie de la rivalité mimétique de René Girard explique ce renversement. Pour Girard, en effet, l'amour de l'objet et la haine du rival s'engendrent mutuellement. La danseuse ne tardera d'ailleurs pas à disparaître du pamphlet, prétexte, prologue au face à face fantasmé de l'antisémite et de son rival imaginaire, “le Juif”. À la jalousie («J'en aurai jamais des danseuses alors?... J'en aurai jamais! Tu l'avoues. C'est tout pour les youtres!» *BM*, p. 31), succède alors la “fulminance”: «Tu me fais rentrer ma jouissance... tu m'arraches les couilles....Tu vas voir ce que c'est qu'un poème rentré! [...] Ah! tu vas voir l'antisémitisme!» (*BM*, p. 31).

### **De l'interrelation à la fixation**

Danse, breuvage magique, transe, violence, mouvement de foules: tous ces éléments montrent dans le ballet que l'expérience de la rivalité mimétique est un «état limite». Celle-ci est “sacrée”, au sens où l'entend Girard, «mystique» dira Céline. La pulsion scopique joue un rôle de premier plan dans cet «envoûtement». Que ce soit par la vue et par la danse, dans le cas des ballerines, ou par la vue et par l'ouïe, dans le cas du «Fulmicoach», l'objet, idolâtré ou anathématisé, «porte au sens», occupe hypnotiquement le premier plan, provoque la fixation. Le Fulmicoach a la même fonction «spectaculaire» que la danseuse qu'il relaie: «On fête le monstre vrombissant... on se passionne... [...] La foule ne peut s'empêcher de suivre le “Fulmicoach”... fascinée... l'extraordinaire véhicule...» (*BM*, p. 30). L'emballement des pulsions mène, chez Céline, à l'apparition du sacré: le «voyeur» se croit alors transformé en «voyant». Le verbe “mirer” nous parvient affaibli,

“admirer” même n’arrive pas à rendre sa force passionnelle qui est de l’ordre de la vision, de l’apparition, du miracle. Le Fulmicoach, justement, est un «monstre» (*BM*, p. 30): «*Monstrum* est un terme de vocabulaire religieux désignant un prodige avertissant de la volonté des dieux, un signe divin à déchiffrer. [...]». Le jupitérien Fulmicoach et la jambe de danseuse – qui, lit-on dans le prologue de *Bagatelles* «est Dieu lui-même!» (*BM*, p. 11) – refont en sens inverse le long chemin ayant mené la déesse romaine Fortuna à devenir une simple «figure».

La fixation s’accompagne de plus d’un rétrécissement de la vision ainsi que d’une perte de l’arrière-plan: le “voyeur-voyant” ne voit plus de la danseuse que sa jambe fétichisée. Les agents allégoriques du ballet occupent tour à tour la position de «point de mire», position dangereuse qui sera, tout au long des pamphlets, dévolue aux Juifs. Le «regard en trou de serrure», c’est-à-dire le rétrécissement jouissif de la vision du voyeur, est le meilleur équivalent du *focus* obsessionnel de l’antisémite.

### Mouvements

L’étude des genres intermédiaires permet ainsi de montrer, sous le face à face des romans et des pamphlets, une série de mouvements. Les genres, dans cette optique, tout en demeurant des entités autonomes, constituent des embrayeurs. Le cas de Céline confirme de plus que la célèbre phrase de Sartre n’est pas simplement une pieuse affirmation: les exigences de la forme romanesque s’opposent, dans bien des cas, à l’antisémitisme. L’analyse des mouvements permet donc de montrer que, comme l’avait, par un autre biais, montré Lukács, l’éthique du roman est liée à sa forme: «Dans le roman [...], l’intention éthique est sensible au cœur même de la structuration de chaque détail, elle est, dans son contenu le plus secret, un élément efficace de la construction de l’œuvre» (Lukács 1968: p. 67).

Il faut toutefois nuancer cette affirmation, et donner également raison à Marc Angenot qui rapproche pourtant le romanesque et l’antisémitisme. Si j’ai pu opposer Sartre et Angenot, c’est tout simplement parce que ces auteurs ne parlent pas du même roman. La phrase de Sartre ne s’applique en effet qu’aux “bons romans”. Or les mauvais romans, et notamment les romans antisémites ne manquent pas. L’œuvre d’Angenot montre, à plus grande échelle, la pertinence de la notion de «genre intermédiaire». Entre la haute littérature et le pamphlet se trouve ainsi le mauvais roman, celui que Lukács appelait le «double» du roman. Refoulé par la critique littéraire, le mauvais roman est cependant toujours plus fréquent et plus populaire que le roman. Il est de plus hautement doxique et grégaire. La popularité de celui-ci serait d’ailleurs à associer à une forme romanesque repérée par Angenot

dans toutes les strates (journalistiques, judiciaires, savantes, scientifiques, etc.) du discours social en 1889: le «romanesque général», qui représentait le «modèle fondamental de mise en discours à des fins cognitives» (Angenot 1989: p. 194). Le discours social transforme par exemple le suicide de Meyerling en roman, en mauvais roman s'entend. Inutile de préciser que ce «romanesque général» n'avait pas disparu dans la première partie du XX<sup>e</sup> siècle et qu'il existe encore. Il s'agit en fait d'une trame grégaire qu'Angenot retrouve dans tous les coins du discours social et qui a ceci d'angoissant qu'elle finit, si l'on n'y prend garde, par fonder le réel ou du moins à imposer les termes dans lesquels celui-ci sera pensé. Le «romanesque général» constituant le ronronnement de la machine sociale, le romancier populaire saura celui qui saura s'y fondre.

Dans le genre intermédiaire du mauvais roman, comme dans les genres intermédiaires céliniens, l'échec esthétique se double toutefois d'un échec éthique et intellectuel. La frontière séparant les bons et les mauvais romans est évidemment hautement subjective. Il ne s'agit toutefois pas seulement d'une simple question de goût. C'est le travail de la critique littéraire de comprendre ce qui sépare un Céline d'un Delly, et, à plus forte raison, de savoir en quoi la littérature diffère de la propagande.

David Décarie\*  
(Université de Moncton)

---

\* David Décarie est professeur adjoint auprès du Département d'études françaises, Université de Moncton (Canada). Entra autres, il a publié *Metaphorai. Poétique des genres et des figures chez Céline* (Québec: Nota bene, 2004) et «Un assassin-écrivain: poétique en œuvre et "interfiguralité" dans la trilogie allemande de L.-F. Céline», *Roman 20/50*, 37 (juin 2004), p. 103-114.

### **Bibliographie**

AEBERSOLD, D., *Céline un démystificateur mythomane*, Paris: Lettres modernes-Minard, «Archives des lettres modernes», 1979.

ANGENOT, M.

1982. Ce que l'on dit des juifs en 1889. Antisémitisme et discours social, Montréal: Centre interuniversitaire d'Études européennes.

1889. 1889. *Un état du discours social*, Longueuil: Les éditions du Préambule, «L'univers du discours».

ARISTOTE, *La Poétique*, Paris: Les belles lettres, 1965.

BARTHES, R., *Essais critiques*, Paris: Seuil, «Points», 1971.

DERRIDA, J., «La pharmacie de Platon», in *La Dissémination*, Paris: Seuil, 1972.

FREUD, S., *Métopsychoanalyse, Œuvres complètes*, Vol. XIII, Paris: Presses Universitaires de France, 1988.

GIRARD, R., *La violence et le sacré*, Paris: Hachette, «Pluriel», 1998.

HINDUS, M., *L.-F. Céline tel que je l'ai vu*, Paris: L'Herne, 1969.

LUKÁCS, G., *La théorie du roman*, Paris: Gonthier, 1968.

MURAY, P., *Céline*, Paris: Denoël, 1984.

RICHARD, J.-P., «Prendre le métro», in *Microlectures*, Paris: Seuil, 1979.

SARTRE, J.-P., *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris: Gallimard, «Idées», 1948.

TESKEY, G., *Allegory and Violence*, Ithaca-London: Cornell University Press, 1996.