

A.-C. ET J.-P. DAMOUR

L.-F.
CÉLINE

*Voyage au bout
de la nuit*

ÉTUDES LITTÉRAIRES

puf

É T U D E S L I T T É R A I R E S

LOUIS-FERDINAND
CÉLINE

*Voyage
au bout de la nuit*

BIBLIOTHEQUE NATIONALE DE FRANCE



3 7513 00353265 1

PAR A.-C. ET J.-P. DAMOUR

16° Z
35858



PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE

DLE 94-27182

Ex. de remplacement -

ÉTUDES LITTÉRAIRES

*Collection dirigée par
Jean-Pierre de Beaumarchais
Daniel Couty
et par Yves Chevrel
pour les textes étrangers*

ISBN 2 13 042913 0

ISSN 0764-1621

Dépôt légal — 1^{re} édition : 1985, octobre

3^e édition corrigée : 1994, juin

© Presses Universitaires de France, 1985
108, boulevard Saint-Germain, 75006 Paris

Sommaire

5 Préface

9 Analyse du contenu narratif

Un cadre traditionnel, 9. — Vrai ou faux voyage? : *La représentation du temps*, 10 ; *la représentation de l'espace*, 11. — Logique interne du roman, 12.

17 Le contexte

Le contexte historique et idéologique : *les signes précurseurs de la crise*, 17 ; *la crise de l'économie*, 19 ; *la crise sociale*, 20 ; *la crise coloniale*, 22 ; *la crise politique*, 23 ; *les intellectuels devant la crise*, 24 ; *culture et loisirs pour tous*, 25.

Les formes littéraires : *le roman de guerre*, 27 ; *le récit de voyages et le roman d'aventures exotiques*, 28 ; *le roman populiste*, 29 ; *le roman proustien*, 30 ; *le roman existentialiste*, 31.

Les conditions de production et de diffusion : *la production*, 32 ; *la diffusion*, 33 ; *l'« affaire du Goncourt » et les procès*, 34.

35 L'auteur : chronologie

39 Le prétexte

La Genèse : *les œuvres antérieures*, 39 ; *les conditions de la rédaction*, 40 ; *l'étude du manuscrit*, 41 ; *le titre du livre*, 42.

Les sources : *l'expérience personnelle*, 42 ; *les sources littéraires*, 43 ; *les sources philosophiques*, 45.

47 Le texte

Le Réel : *l'espace référentiel*, 47 ; *l'inhumaine nature*, 47 ; *l'espace-prison*, 49 ; *l'agression des choses*, 51 ; *l'effet de symbole*, 53 ; *le Moi et les Autres*, 55 ; *les errances idéologiques de Bardamu*, 57 ; *Psychologie|sociologie*, 57 ; *le fétichisme romanesque*, 61 ; *le théâtre universel*, 62 : *les faux-semblants de l'éthique sociale*, 62 ; *la comédie des femmes*, 63 ; *la vérité du corps*, 65 ; *l'érotisme contre la représentation sociale*, 67 ; *mensonge ou illusion*, 69 ; *du tragique au comique ou le Réel en délire*, 74 ; *au-delà du Réel*, 77.

Mythes et philosophies : *les manifestations d'une quête*, 78 ; *êtres en quête*, 80 ; *du bavardage à la métaphysique*, 83 ; *la dérision symbolique*, 85 ; *de la métaphore au mythe : la lumière et la nuit*, 87 ; *le nihilisme du Voyage*, 91 ; *l'échec de la raison et de la philosophie*, 92 ; *la parole et le néant*, 94.

La Parole célinienne : *les apports de la tradition*, 96 ; *ruptures*, 98 ; *le jeu des discours*, 100 ; *l'adjectif*, 100 ; *un anti-roman*, 103 ; *l'émotion*, 104 ; *polyphonies*, 106 ; *une redéfinition des rôles littéraires*, 108 ; *le narrateur et son mythe*, 110 ; *roman et autobiographie*, 112 ; « *le seul livre vraiment méchant...* », 113.

105 *L'intertexte*

119 *La fortune*

Réception immédiate, 119 ; succès ultérieurs, *adaptations*, 119 ; lectures, 119.

123 *Commentaire du texte : Crépuscules africains*

126 *Bibliographie essentielle*

Préface

Malgré l'importance que les critiques accordent aujourd'hui à ses derniers livres, Céline demeure encore et avant tout l'auteur du *Voyage au bout de la nuit*. Le halo scandaleux qui a entouré l'œuvre à sa publication semble ne s'être point dissipé totalement; c'est que, d'abord, ce roman fait figure de réquisitoire, de révolte. Et, pour les écrivains de la génération des Sartre et Malraux, il fut la révélation d'un nouveau « ton » romanesque : la gouaille d'un Bardamu, mi-« titi », mi-philosophe, tournait en dérision les valeurs morales et politiques les plus sûres de la société née de la Grande Guerre.

Car le livre vint à point : les années trente constituèrent une période d'intense fermentation intellectuelle et idéologique, une ère de remise en cause du libéralisme et de la Troisième République vacillante, du parlementarisme corrompu et sclérosé. Les opposants de tous bords, de l'extrême gauche à l'extrême droite, virent en Céline un des leurs, et en Bardamu le porte-parole de toutes les révoltes modernes.

Le *Voyage* fut également l'occasion d'une remise en cause littéraire, dont Simone de Beauvoir rendit compte dans un célèbre passage de *la Force de l'âge* :

Céline avait forgé un instrument nouveau : une écriture aussi vivante que la parole. Quelle détente, après les phrases marmoreennes de Gide, d'Alain, de Valéry! (Folio, p. 157).

Une certaine pompe littéraire, issue du postromantisme, régnait encore dans le monde des lettres, et les romanciers, malgré quelques innovations individuelles (Malraux, Giono), malgré l'exemple — virulent alors — du surréalisme, se mouvaient encore dans l'univers clos du « beau style »; il

ne faut sans doute pas oublier la place que les lecteurs de l'époque, et même les critiques reconnus, attribuaient à un Paul Bourget. Le ton « argotique » de Ferdinand Bardamu, l'apparente déconstruction de la langue classique, la crudité du verbe firent l'effet bien connu du « pavé dans la mare ». Pour toute une génération de jeunes écrivains, non seulement Céline s'attaquait à la société qu'ils refusaient, mais en plus « décapait » l'écriture romanesque de ses boursoufflures, de ses automatismes académiques, de ses lieux communs.

Par la suite, les avatars de la biographie célinienne n'ont guère contribué à dissiper cette impression sulfureuse. Tout au contraire : selon les critiques ou les écrivains, les significations du *Voyage au bout de la nuit* confirmaient ou infirmaient l'antisémitisme de Céline, et ses « collaborations » avec le nazisme; pour les uns, le roman échappait au délire paranoïaque de son auteur, et témoignait d'une lucidité analytique que déjà *Mort à crédit* présentait moins; pour les autres, le *Voyage* possédait en germes les éléments réactionnaires du « fascisme » célinien. En somme, quel que fût le contexte historique d'avant ou d'après-guerre, le roman demeurait un ouvrage brûlant et controversé.

L'auteur lui-même n'a pas dissipé les malentendus; cependant qu'il affirmait être allé plus loin stylistiquement parlant dans ses ouvrages postérieurs, pour lui le *Voyage* n'en demeurait pas moins son livre le plus critiqué; mieux : c'était ce roman, plus que les pamphlets antisémites, qui lui avait, pensait-il, attiré l'opprobre général. Tout cela est exprimé dans la préface de 1949 :

C'est pour le *Voyage* qu'on me cherche! [...] Le seul livre vraiment méchant de tous mes livres c'est le *Voyage*... Je me comprends... Le fonds sensible...

Mais l'ouvrage offre-t-il de si nettes révoltes, une telle clarté de lecture? Car il est malaisé de saisir un « message »

dans ce livre où, pourtant, le narrateur semble aller, page après page, de certitudes en certitudes. Si l'on établit un parallèle entre le *Voyage* et les ouvrages contemporains qui évoquent le plus révoltes et refus (*la Condition humaine*, les romans américains), forcé nous est de constater les errances et les paradoxes céliniens : à tous les niveaux du roman, le sens fuit sitôt qu'apparu, ou se mue en un signifié contraire; ainsi, idéologiquement parlant, les découvertes philosophiques de Bardamu sont-elles contredites par l'idée que toute philosophie est absurde en soi; de plus, Céline recourt à des systèmes d'analyse éventuellement contradictoires : ici, ce sera la psychologie de l'inconscient qui rendra compte de la marche du monde, là, la sociologie et son étude du milieu; le mal est alternativement intérieur et extérieur à l'homme. D'un point de vue strictement narratif, nouveaux paradoxes : le récit intra-diégétique suit une sage linéarité classique, mais dépourvue de réelle rationalité : la succession des aventures de Ferdinand ne paraît obéir à aucune loi du genre. Stylistiquement, Céline forge une « parole-Bardamu » faite d'argot, d'« incorrections » ou d'innovations syntaxiques; mais il ne renonce pas pour autant au très littéraire subjonctif imparfait, ni au ternaire, ni aux préciosités de la langue classique.

On a donc ici affaire à une œuvre dont les structures, la langue, le dessein s'avèrent complexes, et dont les affirmations doivent être appréciées avec un certain recul; avant de mesurer la portée exacte du livre et de saisir en quoi ce récit, aux dires de récentes critiques, a ouvert les voies de la modernité, avant de chercher son « sens », il convient de parcourir tous ses niveaux de lecture : le bruit qu'a occasionné le *Voyage* a dissimulé bien des aspects du roman. Certes, analysé dans le contexte historique des années trente, le livre semble viser une réalité : la Grande Guerre, l'Empire colonial français, le libéralisme américain, la misère des banlieues... Mais il n'ignore pas non plus les che-

mins de la fable et du mythe, que son titre connote d'ailleurs assez clairement. En quoi réside alors aujourd'hui sa « lisibilité » ? Est-elle due aux qualités proprement romanesques et/ou mythiques du récit, ou à ses implications philosophico-idéologiques ?

On s'efforcera ainsi d'évaluer les ambiguïtés, les paradoxes, les écarts qui fondent ce texte ; ce sont eux, non leurs significations occasionnelles qui font de ce premier roman le livre de plus étrange de Céline : livre aux contradictions non résolues, livre oxymorique, qui semble tout dire pour mieux sombrer en ses dernières pages dans l'ultime vérité du langage : le silence (« qu'on n'en parle plus »). Livre de tradition et de rupture, qui clôt l'univers du roman postbalzacien, pour instaurer, peu à peu, une nouvelle langue romanesque.

Analyse *du contenu narratif*

Un cadre traditionnel

Le titre même du roman renvoie d'abord à un genre littéraire, celui du « récit de voyage », qui suppose certaines contraintes : un narrateur raconte « à chaud » où, quand, et comment il s'est déplacé. Le déroulement chronologique des événements est en général bien repéré, et le récit a pour but de dépayser le lecteur en lui représentant, avec le plus de véracité possible, des contrées qu'il n'a jamais vues. Ce genre littéraire a toujours suscité des interprétations plurielles : tantôt soumis aux exigences de la vulgarisation scientifique, tantôt chargé d'une valeur de parabole lorsque la peinture de l'« ailleurs » sert de repoussoir — et de miroir critique — par rapport à l'univers où l'on vit habituellement (cas fréquent au XVIII^e siècle). Au XIX^e siècle, le « récit de voyage » auquel s'essaieront Chateaubriand, Lamartine, Hugo, Nerval, Stendhal, Flaubert — pour ne citer que les plus connus —, dépasse le stade du simple reportage ou de l'utopie, et nous renseigne surtout sur ce qui revêt dans l'imaginaire des écrivains — et bien souvent dans celui de leurs contemporains — une valeur mythique (l'Italie pour Stendhal, l'Orient pour Nerval et Flaubert). Parler d'une œuvre qui s'intitule *Voyage* conduit donc à examiner d'abord comment Céline a usé de ce cadre traditionnel préexistant.

VRAI OU FAUX VOYAGE ?

La représentation du temps

Dans l'ensemble, Céline s'est bien gardé de toute référence explicite à des dates historiques qui jalonnaient la narration, comme s'il se refusait au fond à admettre que le *Voyage* fût, à un quelconque degré, la chronique d'une époque. L'allusion à l'Exposition universelle (F. 226, P. 176)¹, la mention de la présidence de Raymond Poincaré à la première page du roman, la description de la guerre — et encore le lecteur doit-il admettre qu'il s'agit de la première guerre mondiale! —, quelques détails de la vie quotidienne permettent de situer le roman dans la première moitié du xx^e siècle, entre 1915 et 1930.

D'autre part, plus le roman progresse, moins les repères chronologiques se font précis. Entre le retour d'Amérique et l'installation à Rancy, l'auteur nous dit qu'il s'écoule « cinq ou six années de tribulations académiques » et on ignore la durée totale du séjour à Rancy.

Les événements ne sont jamais datés, il n'est que rarement fait mention d'une saison, ou même d'un jour précis de la semaine. Seules sont fournies quelques vagues précisions (« deux jours après », « au petit jour », « un peu plus tard, une heure peut-être ») quelques indications horaires (« Je l'ai eu mon train de 7 h 15, quand même, mais au poil », dit le narrateur à son retour de Toulouse : F. 520, P. 413), mais de manière ponctuelle et comme gratuitement, car ces repères chronologiques ne sont pas, manifestement, placés là pour structurer la narration. Aussi le lecteur voit-il se diluer devant lui toute perception précise

1. Nous nous référerons simultanément à l'édition de poche, « Folio » (F.) et à l'édition de la « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, 1981 (P.). Le numéro suivant la lettre indiquera la pagination.

du temps qui s'écoule — impression confortée par l'usage que fait Bardamu des temps du passé : il se limite, le plus souvent, aux temps du discours (passé composé, imparfait, plus-que-parfait, présent de narration), subjectivisant donc de manière délibérée le récit des événements.

La représentation de l'espace

L'œuvre compte bien quelques voyages au sens premier du terme (en Afrique, en Amérique) et contient effectivement des descriptions plus ou moins représentatives des lieux que Bardamu parcourt. En France même, le narrateur ne reste pas statique; il parcourt les Flandres pendant la guerre, il effectue un séjour à Toulouse. Curieusement, Céline a utilisé indifféremment dans son roman des noms de lieux bien réels (Paris, New York, Détroit, Toulouse) et des noms de lieux entièrement inventés (Bambola-Fort-Gono, Topo, San Tapeta, La Garenne-Rancy, Vigny-sur-Seine). Tout se passe comme si l'écrivain désirait là encore dérouter le lecteur en lui représentant au sein de repères bien connus des lieux imaginaires, mais pourtant bien « typiques » : l'Afrique et l'Amérique décrites par Céline évoquent pour le lecteur des paysages « réels » sans qu'il puisse pourtant leur assigner des noms précis. En effet, la technique descriptive de Céline, toujours synthétique, forge, à l'aide de détails caractéristiques, soigneusement répertoriés, une sorte d'essence de chaque paysage, à la fois pittoresque et mythique. Le voyageur a bien noté pour nous les détails remarquables et les impressions personnelles; cependant le jeu est faussé dans la mesure où nous ne pouvons situer précisément les scènes.

Le *Voyage* a officiellement un début (« Ça a débuté comme ça »), une fin (« Et qu'on n'en parle plus »), mais il aurait pu tout aussi bien commencer ailleurs que « Place Clichy » et « après le déjeuner » et finir autrement que sur

un pont à Vigny-sur-Seine et « au petit jour ». Ni lieux, ni chronologie n'ont au fond d'importance; le genre du récit de voyage est ici totalement perverti et le contenu narratif du livre relève d'une rhétorique qui lui est propre.

LOGIQUE INTERNE DU ROMAN

A) *Traditionnellement*, la critique distingue dans le *Voyage* une structure binaire : le livre s'organiserait en deux parties de dimensions égales, mais de rythme différent, en fonction des mésaventures du narrateur.

1 / *Dans un premier ensemble*, Ferdinand Bardamu retrace ses années d'errance (P. 7 à 237 / F. 15 à 30); cette partie, plus riche en événements, au rythme plus haché, nous fait assister aux expériences d'adolescence et de jeunesse du narrateur. Nous le voyons successivement :

a) *Participer à la guerre*, dont Céline nous propose une double vision :

- le front (P. 11 à 47 / F. 21 à 66);
- l'arrière (P. 48 à 110 / F. 67 à 145).

b) *Aller chercher fortune et aventure en Afrique* (P. 111 à 183 / F. 147 à 236).

Le récit s'organise alors autour de quatre épisodes :

- le voyage vers l'Afrique à bord de l'*Amiral-Bragueton* (P. 111 à 124 / F. 147 à 163);
- l'attente à Fort-Gono, ville coloniale (P. 125 à 147 / F. 165 à 193);
- le séjour à Topo après le voyage sur le *Papaoutah* (P. 148 à 160 / F. 193 à 208);
- le séjour dans l'Afrique profonde au comptoir que Bardamu est censé tenir (P. 161 à 183 / F. 209 à 236), il s'achève par sa fuite vers San Tapeta et son embarquement sur une galère à destination de l'Amérique.

ÉTUDES LITTÉRAIRES

1. Charles Baudelaire – Les Fleurs du mal, par J.-P. Giusto
2. Emile Zola – Germinal, par C. Becker
3. Blaise Pascal – Les Provinciales, par G. Ferreyrolles
4. Le Roman de la Rose, par A. Strubel
5. Les fabliaux, par D. Boutet
6. Madame de Lafayette – La Princesse de Clèves, par P. Malandain
7. Louis-Ferdinand Céline – Voyage au bout de la nuit, par A.-C. et J.-P. Damour
8. Jean-Paul Sartre – Les Mains sales, par F. Bagot et M. Kail
9. Agrippa d'Aubigné – Les Tragiques, par F. Lestringant
10. Michel de Montaigne – Les Essais, par M.-L. Demonet
11. André Breton – Nadja, par R. Navarri
12. Alfred de Musset – Lorenzaccio, par J.-M. Thomasseau
13. P.-A. Choderlos de Laclos – Les Liaisons dangereuses, par M. Delon
14. F.-R. de Chateaubriand – Mémoires d'outre-tombe, par H. P. Lund
15. Tristan et Iseut, par E. Baumgartner
16. Molière – Tartuffe, par G. Ferreyrolles
17. Ancien français. Fiches de vocabulaire, par N. Andrieux-Reix
18. Voltaire – Candide ou l'Optimisme, par A. Magnan
19. Joris-Karl Huysmans – A Rebours, par F. Court-Perez
20. Bertolt Brecht – La Résistible Ascension d'Arturo Ui, par D. Mortier
21. Henrik Ibsen – Maison de poupée, par Y. Chevrel
22. Pierre Corneille – Le Cid, par A. Couprie
23. Charles-Louis de Montesquieu – Lettres persanes, par J. Goldzink
24. Marcel Proust – A la recherche du temps perdu, par G. Cogeze
25. Sophocle – Œdipe Roi, par G. Hoffmann
26. Kateb Yacine – Nedjma, par C. Bonn
27. Gustave Flaubert – Madame Bovary, par G. Gengembre
28. Luxun – Histoire d'A Q : véridique biographie, par M. Loi
29. Ancien français. Exercices de morphologie, par N. Andrieux-Reix et E. Baumgartner
30. Dos Passos – Manhattan Transfer, par J.-P. Morel
31. Chronologie de la littérature française, par J.-P. de Beaumarchais et D. Couty
32. François Mauriac – Thérèse Desqueyroux, par V. Anglard
33. Robert Musil – L'homme sans qualités, par J. Dugast
34. William Shakespeare – Hamlet, par A. Lorant
35. Perrault – Contes, par M. Simonsen
36. Stendhal – La Chartreuse de Parme, par P.-L. Rey
37. La Chanson de Roland, par J. Maurice
38. Chrétien de Troyes – Yvain, Lancelot, la charrette et le lion, par E. Baumgartner
39. Albert Camus – L'Étranger, par F. Bagot
40. Anton P. Tchekhov – La Cerisaie, par C. Hamon-Sirejols
41. Guy de Maupassant – Une vie, par B. Valette
42. Ancien et moyen français. Exercices de phonétique, par N. Andrieux-Reix
43. Aimé Césaire – Cahier d'un retour au pays natal, par D. Combe



Participant d'une démarche de transmission de fictions ou de savoirs rendus difficiles d'accès par le temps, cette édition numérique redonne vie à une œuvre existant jusqu'alors uniquement sur un support imprimé, conformément à la loi n° 2012-287 du 1^{er} mars 2012 relative à l'exploitation des Livres Indisponibles du XX^e siècle.

Cette édition numérique a été réalisée à partir d'un support physique parfois ancien conservé au sein des collections de la Bibliothèque nationale de France, notamment au titre du dépôt légal. Elle peut donc reproduire, au-delà du texte lui-même, des éléments propres à l'exemplaire qui a servi à la numérisation.

Cette édition numérique a été fabriquée par la société FeniXX au format PDF.

La couverture reproduit celle du livre original conservé au sein des collections de la Bibliothèque nationale de France, notamment au titre du dépôt légal.

*

La société FeniXX diffuse cette édition numérique en accord avec l'éditeur du livre original, qui dispose d'une licence exclusive confiée par la Sofia – Société Française des Intérêts des Auteurs de l'Écrit – dans le cadre de la loi n° 2012-287 du 1^{er} mars 2012.

Avec le soutien du

