

Bibliothèque
des
IDÉES

Poétique
de
Céline

par

HENRI GODARD

nrf
Éditions Gallimard

© *Éditions Gallimard, 1985.*

Extrait de la publication

AVANT-PROPOS

À qui s'efforce de comprendre, en 1984, ce que c'est que la littérature, Céline offre un objet d'étude privilégié. La vingtaine d'années qui s'est écoulée depuis sa mort n'a fait que confirmer sa force et multiplier ses lecteurs. Il est un de ceux en qui s'est incarnée la littérature de son temps, et, l'effet de surprise une fois dissipé, on commence à distinguer en quoi il prolonge celle du passé. En même temps, la présence chez lui de mécanismes psychiques dont les positions politiques sont l'aboutissement le plus manifeste pose des questions qui ne concernent pas seulement la littérature. Il se prête ainsi à plusieurs types d'interrogations. Dans son œuvre, l'attention critique n'est pas sollicitée seulement par la valeur qui lui est commune avec d'autres écrivains d'hier et d'aujourd'hui, celle qui fait que nous avons en le relisant un sentiment de même nature ou du même ordre qu'avec les œuvres qui définissent pour nous la littérature; elle est aussi concernée par l'étude de certaines des réactions humaines qu'il nous importe le plus d'élucider.

Il était sans doute naturel que l'intérêt se porte en premier lieu sur des processus, si accusés chez Céline, dont notre époque a appris à redouter les effets, et qui sont l'objet de plusieurs des disciplines qu'elle a inaugurées. L'étude de Céline a été jusqu'à présent souvent abordée sous cet angle. Le racisme est pour nous tous un phénomène d'une telle gravité que l'on s'est interrogé d'abord sur la relation qui pouvait exister entre ses fondements psychiques et la force que nous reconnaissons à cette œuvre. Céline s'est trouvé sur trop de points en coïncidence avec l'idéologie la plus déshumanisante de notre temps pour qu'on ne se fasse pas un devoir de se demander point par point,

de toutes les parties et de tous les aspects de l'œuvre, s'ils sont ou non en rapport avec elle.

Les plus subtiles et les plus incisives des études récemment consacrées à Céline visaient ainsi à mettre en évidence des processus de l'inconscient, individuel ou collectif. À la lumière des pamphlets, où ces processus sont naturellement plus visibles, elles ont, sous des formes diverses, montré la présence de tel ou tel d'entre eux dans les romans, et parfois cru y discerner un principe de leur organisation. Le point de départ de ces études est bien toujours l'expérience première d'une force de l'œuvre. Mais certains, que la démarche du soupçon amène à retrouver jusque dans l'écriture la marque de l'idéologie, dénoncent dans cette force un leurre, ou pire, un piège. D'autres la situent tout entière dans la liberté que Céline laisse en lui à des mouvements que nous inhibons ou censurons en nous, ou même dans la rigueur avec laquelle il suit dans l'affabulation et dans le langage la logique de l'inconscient. Niant ou minimisant les autres effets, ils ne voient dans notre plaisir de lecture que la satisfaction par texte interposé et sans risque de désirs que nous n'osons pas reconnaître, ou encore la libération provoquée par la mise au jour de conflits et d'angoisses propres à notre temps, d'ordinaire refoulés par la conscience collective. Il s'agit toujours, à travers le déchiffrement d'un « cas » Céline, de mettre à nu des déterminations qui nous sont en puissance communes à tous, et qui ont ou risquent d'avoir leur incidence dans la vie sociale.

Nous disposons désormais, avec ces études, sinon d'une interprétation d'ensemble, du moins d'un riche éventail d'indications qui ont fait progresser la connaissance des phénomènes en question. Tout lecteur soucieux de ces problèmes est aujourd'hui en mesure de se représenter avec une certaine cohérence, compte tenu des diverses orientations de l'analyse psychanalytique et idéologique, un enchaînement de dispositions et de réactions qui peuvent, dans la personnalité et dans l'œuvre de Céline, avoir partie liée avec ses vues sur l'homme et ses passions politiques. Quant à la réussite de l'œuvre en tant que telle, quand elle n'est pas mise en question ou ramenée à l'effet de ces processus psychiques, elle est seulement tenue pour acquise et globalement intégrée au système d'explication sous la forme de quelques formules, au premier rang desquelles cette « petite musique » imprudemment mise en avant par Céline lui-même.

Je me propose ici de prendre la perspective inverse et de considérer d'abord en lui ce qui fait sa valeur d'écrivain. À côté

des déterminations dont il importe de prendre conscience et de la voix que donne à l'inconscient une œuvre comme la sienne, il existe ce que Gaétan Picon nomme quelque part « un règne où les œuvres forment une histoire », et c'est en lui que je voudrais situer Céline. Par ses romans en tout cas, il a plus à voir avec Chateaubriand, avec Stendhal, avec Flaubert ou avec Proust qu'avec aucun analysant ou aucun propagandiste. Avec les œuvres que le temps a arrachées à leur contexte originel et qui ont conservé pour nous une présence, Céline a en commun quelque chose qui ne mérite pas moins d'être étudié que les crises et les conflits auxquels il s'est trouvé en proie. Si « cas » il y a, c'est autant ou plus par cette autre appartenance, faite de ruptures et d'innovations. La réussite qu'il vise, dans un monde transformé et donc sous des formes nouvelles, n'est pas fondamentalement différente de celle que ses prédécesseurs ont poursuivie en leur temps. Cette entreprise a sa logique propre, et toute une part des démarches de Céline ne prend qu'en elle sa signification et son impact. On ne peut juger de leur accomplissement sans se référer aux œuvres qui ont, avec d'autres moyens, marqué l'histoire du roman et celle de la prose française. Céline tantôt s'oppose à elles, tantôt fait venir à maturité ce qu'elles contenaient à l'état de germe, tantôt prolonge la courbe qu'elles avaient esquissée. Mais ces références, et la prise en considération des problèmes qui se posaient au genre romanesque et à l'écriture du français au point de leur histoire où il les prend, donnent à ses romans ce qu'on peut juger être leur première et leur plus forte cohérence. Quelle que soit la charge d'inconscient qui s'y fait sentir, et le surcroît de résonance que l'œuvre en tire, c'est de ce projet qu'elle tient d'abord sa spécificité et sa valeur. Il faut bien que l'une et l'autre existent, et fortement, pour permettre aux lecteurs qui y sont sensibles de passer outre aux résistances ou aux révoltes qu'ils ont parfois, et pour leur faire faire, d'une œuvre fréquemment troublante ou scandaleuse, cette lecture exaltante.

Nous reconnaissons une œuvre forte au sentiment de nécessité qu'elle nous donne. Alors que, dans l'expérience commune du langage, une même pensée peut toujours être dite de plusieurs façons, voici soudain un texte, quelle que soit sa longueur, auquel on ne saurait imaginer de rien changer sans altérer l'ensemble ou même le détruire. Mots et message ne font plus qu'un. Ils sont liés par une telle abondance et une telle complexité de rapports que le texte en prend une consistance aussi forte

dans son domaine que celle d'un objet naturel. Dans le travail de l'écrivain, il s'est à certain point produit une cristallisation qui a multiplié à l'infini échos et mises en relations, donnant ainsi à l'œuvre son pouvoir.

À l'échelle où elle se laisse le plus facilement saisir, sur des textes courts et dans une analyse de détail, cette expérience permet d'entrevoir que ces rapports unissent des phénomènes de deux ordres. Les uns sont les éléments du réel qui se trouvent représentés ou évoqués : aspects du monde, de la condition humaine, des réactions et des conduites qu'elle suscite chez les hommes. Ces éléments ressortissent à l'imaginaire de l'écrivain, relais pour une part de l'inconscient, mais gouverné aussi par d'autres forces et orienté par d'autres interrogations. C'est l'imaginaire qui choisit, présente, charge de signification et associe ces éléments selon ses lois propres. Les autres sont de l'ordre des signes et du langage, cet autre univers, dans lequel nous vivons autant que dans le premier, qui nous sert à le dire, mais qui a lui aussi sa logique et dans lequel aussi chacun fait, partie consciemment partie inconsciemment, ses choix personnels. Proust a été le premier à montrer, à propos du style, que pouvaient être mises en évidence des dispositions communes qui régissent, compte tenu de la nature propre de chacun de ces ordres, les choix d'un écrivain dans l'un et dans l'autre. On peut voir, dans des analyses faites à cette échelle, les éléments des deux séries non seulement jouer les uns par rapport aux autres, mais encore s'appeler et se commander l'un l'autre, ou se donner forme l'un à l'autre, au point de ne plus apparaître que comme deux faces d'une même réalité. C'est alors qu'on saisit au plus près la spécificité de l'expérience littéraire.

À l'échelle d'une œuvre entière, il y a tout lieu de penser que ce même sentiment, seulement plus diffus, de nécessité et d'unicité, procède de correspondances du même type, et que rendre compte de la force de l'œuvre, c'est y faire apparaître ces correspondances. Mais, quand il s'agit d'une œuvre de quelque trois mille pages, force est bien d'étudier séparément et successivement chacune des séries. Sous peine d'émiettement et de confusion, on ne peut mener les deux analyses de front pour montrer point par point, comme dans le détail d'un texte, comment s'établit la correspondance. Il faut commencer par étudier chaque série en elle-même et pour elle-même, avec les principes d'analyse et les catégories qui lui sont propres, pour dégager ses articulations et sa logique, même si le but final est toujours de saisir les correspondances dans lesquelles elle entre.

Mais celles-ci ne peuvent s'imposer qu'entre des termes qui ont été suffisamment mis en évidence chacun dans son champ propre.

Sous le titre *Poétique de Céline*, j'entreprends dans cette perspective une étude qui s'attache pour commencer à ce que l'on peut nommer les formes de l'écriture. C'est, à trois niveaux différents, le système des choix, des liaisons et des innovations par lequel, au sein d'une langue ou d'un discours communs, l'écrivain se forge une identité. Le premier de ces niveaux est celui de la mise en œuvre de la langue. La proposition faite par Roland Barthes dans son premier livre, de distinguer dans cette mise en œuvre différents plans ou aspects, devrait permettre de maintenir, contre l'éclatement qui a parfois prévalu, l'unité de cette étude, en tenant compte des diverses dimensions du langage. Si l'on a décrit sous le nom de *langue* les caractères et les cohérences proprement linguistiques des choix de l'écrivain, et tenté sous le nom d'*écriture* d'interpréter la signification idéologique de ces choix, il reste possible de regrouper sous le nom de *style* les faits qui paraissent le plus directement en rapport avec l'imaginaire. Encore reste-t-il à se demander, en particulier quand il s'agit de romans, s'il ne convient pas de prendre en considération, et à quelle place, le pluralisme, si fortement dégagé par Mikhaïl Bakhtine, des données linguistiques et des points de vue qui en sont inséparables, sous l'apparente homogénéité de la langue. À ce premier niveau, qu'elle partage avec des disciplines linguistiques, la critique peut trouver à enraciner analyses et interprétations dans leur plus sûr terrain de vérité.

Au-delà des mots, pour donner forme au récit, il y a ensuite ces niveaux d'organisation plus large que désigne au mieux la dénomination proposée par Jean Starobinski de « structures médiatrices ». C'est d'abord l'ensemble des modalités narratives entre lesquelles, sur chaque plan, le romancier n'a pas moins à choisir qu'entre les possibilités de la langue. Comme celles-ci, les modalités narratives font jusqu'à un certain point système; elles ont leurs implications et leurs incompatibilités. Mais elles sont aussi assez diverses et se prêtent à des combinaisons assez nombreuses pour que, dans cette langue du roman comme dans la langue elle-même, le romancier imprime sa marque personnelle, et ici encore en fonction de dispositions fondamentales. Consciemment ou inconsciemment, tout romancier se pose et résout pour son compte ce que Georges Blin a nommé à propos de Stendhal les « problèmes du roman ». Ce discours narratif a désormais été assez étudié dans la généralité de son fonction-

nement et de ses catégories pour qu'il n'y ait pas de roman, et surtout pas d'œuvre romanesque, pour lesquels ne puisse être posée la question de ce qui fait leur spécificité dans ce domaine. Chez Céline, un trait ici domine et commande tous les autres, c'est le sort qu'il fait toujours plus largement aux manifestations de la voix narratrice. Sur les points de l'identité et de la présence du narrateur dans son récit, là où d'autres ignorent le problème ou le résolvent une fois pour toutes en début de texte, lui poursuit jusqu'au bout et dans leur dernier détail les conséquences de ses choix. Nulle part le besoin auquel obéit cette manifestation, les rôles qu'elle joue et les difficultés qu'elle soulève ne sont aussi visibles que chez lui.

Mais il pose tout aussi fortement une dernière série de questions sur un plan qui, tout en étant en rapport avec le discours narratif, demande à être étudié en lui-même. Elles concernent la position que le narrateur assigne à son récit par rapport au monde réel et à la vérité. Depuis un siècle, lorsque Céline commence à écrire, la fiction s'est imposée comme le mode même, naturel à force d'être usuel, du roman. Georges Blin a analysé cette complicité du romancier et du lecteur qui fait donner et prendre l'histoire racontée à la fois pour réelle et pour irréaliste (fictive), et revendiquer pour elle en même temps un crédit de vérité. Hors de ce pacte qui fonde la fiction, il ne semblait pas possible d'associer désir de dire le monde et imaginaire. Céline est l'un des premiers à percevoir en France la crise de la fiction qui deviendra peu à peu évidente pour tous. Pour y parer sans renoncer au roman, ni même à l'atout d'une histoire donnée à suivre au lecteur, il fraie la voie nouvelle d'un roman-autobiographie très différent de ce qu'on avait pu qualifier jusqu'alors de « roman autobiographique » ou d'« autobiographie romancée ». Sous l'apparence d'un jeu cartes sur table et de la soumission à une expérience chèrement payée, la double prétention de raconter sa vie et de la transposer selon les exigences de l'imaginaire et du style n'est pas moins antinomique que le pacte de fiction. Mais elle propose une nouvelle donne et de nouvelles règles, et les faits ont montré que Céline n'était pas seul à chercher dans cette voie, il suffit pour s'en convaincre de s'attarder un moment sur certains propos et certaines œuvres de Malraux, de Sartre ou d'Aragon. À partir des termes dans lesquels Céline amène à poser le problème se dégage toute une orientation de la narration contemporaine.

Le mot de *poétique* désigne de nos jours, tantôt, par référence à Aristote, la théorie d'un genre, d'un type de discours, d'un

processus d'engendrement ou d'un mode d'existence de la littérature, tantôt, comme avec la *Poétique de Dostoïevski* de Mikhaïl Bakhtine, la mise en évidence des choix et des principes selon lesquels un écrivain travaille à faire œuvre littéraire. Je le prends ici dans ce second sens, et plus particulièrement pour désigner l'étude de ces formes d'écriture qui dans l'œuvre faite disparaissent presque à force d'évidence, mais qu'il faut avoir analysées et situées, à la fois par rapport à la théorie et par rapport à leur histoire, pour pouvoir définir la portée de l'œuvre dans l'ordre où elle existe. Aussi bien la théorie littéraire progresse-t-elle toujours dans un va-et-vient entre l'étude des œuvres et la réflexion généralisante. Aux trois niveaux de ces formes de l'écriture, Céline offre à l'analyse une matière assez riche et assez neuve pour fournir plus d'une fois l'occasion de clarifier, de préciser ou d'enrichir des catégories théoriques. Sur les possibilités du plurivocalisme dans le roman, sur les éléments constitutifs et sur les fonctions de la voix narratrice, sur le rapport du roman et de l'autobiographie, il ne se contente pas de mettre en œuvre certaines des possibilités du système, il en fait apparaître de nouvelles ou révèle de nouveaux aspects des anciennes, et il oblige à repenser ou à étendre nos moyens d'appréhension.

Si j'ai choisi de commencer l'étude de Céline par l'analyse des formes de l'écriture, c'est que nulle part sa force n'est aussi évidente et aussi profondément fondée que sur ce terrain. S'il n'avait pas renouvelé la langue littéraire française, s'il n'avait pas montré, par l'exemple, le regain de jeunesse et de verdeur dont elle était capable, s'il n'avait pas fait la preuve du pouvoir libérateur que pouvaient avoir la rupture avec la langue officielle et l'élargissement de la visée littéraire aux formes du français qui en étaient bannies, si de cette langue renouvelée il ne s'était pas fait un style et si en même temps il n'avait pas, avec une conscience aiguë des problèmes posés au genre, ouvert aussi des voies nouvelles dans la langue du roman, quel retentissement et quelle portée auraient, réduits à eux-mêmes, ses abandons aux forces irrationnelles ? Cette dimension est aussi celle dans laquelle une unité de l'œuvre s'impose de la façon la plus saisissante, dans le dynamisme de sa progression. Sur chacun des trois plans, une évolution non préméditée, irrésistible et continue, mène de *Voyage au bout de la nuit* à *Rigodon*, et lie si fortement les romans l'un à l'autre que prédomine pour finir la perspective dans laquelle ils n'en font plus qu'un seul. L'évolution du style, sensible à tout lecteur, demandera un jour une étude spécialisée.

Mais sur le double plan du discours narratif et du statut du récit, il est d'ores et déjà possible de définir l'orientation commune des exigences qui portent Céline du premier au dernier de ses huit romans. Bien que chacun puisse être lu isolément, pour quiconque les a lus tous et tient compte de leur enchaînement, ils tirent du mouvement de transformation des formes qui les traverse une part notable de leur pouvoir.

Il est vrai que les formes de l'écriture ne sont pleinement elles-mêmes que dans leur relation à l'imaginaire avec lequel, pour lequel et grâce auquel elles ont été élaborées. Cette étude en appelle une autre, celle des formes de l'imaginaire, qui lui répondra et achèvera de lui donner son sens. Mais dans le cas de Céline, l'imaginaire a des traits si fortement marqués qu'il est possible d'esquisser cette mise en relation sans attendre une étude plus poussée. Une certaine expérience de la mort et du temps, dont de claires manifestations se laissent saisir sur l'une et l'autre faces de l'œuvre, peut apparaître comme le premier fondement de cette convergence. À elle seule, la superposition des trois niveaux de formes de l'écriture permet de voir dans une même poursuite du présent le principe qui oriente chaque fois les recherches. À l'horizon commun de la poétique et de l'imaginaire de Céline, il y a ce présent retrouvé, d'autant plus fort contre la mort qu'il lui est plus actuellement et plus miraculeusement arraché.

La perspective adoptée dans cette étude ne fait qu'un avec le choix de son objet, qui est avant tout l'œuvre romanesque. Les deux séries d'écrits qui gravitent autour de celle-ci, écrits polémiques d'une part, textes pour la scène et l'écran d'autre part, sont à situer par rapport à elle mais ne se confondent pas avec elle. Les pamphlets, qui interviennent après les deux premiers romans et interrompent la rédaction du troisième, jouent un rôle dans l'évolution de cette œuvre. Mais, sur la plupart des points qui touchent à la poétique, notamment pour l'identité du locuteur-narrateur, pour les rapports entre voix narratrice et histoire racontée ou entre expérience et transposition, les questions n'y sont pas posées dans les mêmes termes, et les principes qui régissent l'élaboration du style y sont mis au service d'une finalité qui est de l'ordre de l'action, puisque le but est d'infléchir le cours des événements en modifiant les conceptions des lecteurs. Selon le point de vue où l'on se place, les sous-ensembles dont se compose l'œuvre de Céline se rapprochent ou divergent plus ou moins. Pour leur part, les romans ont une force d'attraction et une dynamique propres,

qui se dégagent lorsqu'on les considère dans leur totalité et en les inscrivant dans l'histoire de la langue et du genre qui leur donne leur vraie dimension.

*

Du fait de ses positions idéologiques et de tout ce qui les sous-tend en lui, Céline n'est pas seulement, de tous les écrivains contemporains de son envergure, le plus controversé. Il laisse aussi beaucoup de ses lecteurs, même parmi ceux qui prennent le plus de plaisir à ses romans, dans un état d'irrémissible partage. Mais on n'en a que plus vivement, lorsqu'on cherche à analyser les raisons de ce plaisir et à comprendre à quoi tiennent dans les romans cette force, ce formidable comique, cette délicatesse et cette puissance de suggestion, le sentiment de s'interroger en même temps sur ce qui fait le pouvoir et la valeur de la littérature.

Avril 1984

Cette étude est une version légèrement remaniée et abrégée d'une thèse pour le doctorat d'État soutenue sous le même titre en juin 1984. Je remercie MM. Robert Ricatte, professeur honoraire à l'université Paris VII, et Robert Mauzi, professeur à l'université Paris IV, qui m'ont aidé de leurs conseils dans la préparation de cette thèse. Pour ce travail, et pour l'édition des *Romans* de Céline dans la Bibliothèque de la Pléiade sur laquelle il s'appuie, j'ai de très vifs remerciements à adresser à M^{me} Lucette Destouches, qui a mis à ma disposition et autorisé à publier tous les manuscrits de son mari qui étaient en sa possession, de même qu'à beaucoup d'autres personnes qui m'ont communiqué des textes de Céline. Ma reconnaissance va également à l'université Paris VII et à la Bibliothèque Louis-Ferdinand Céline qu'y a fondée M. Jean-Pierre Dauphin, ainsi qu'au C.N.R.S. et à l'Institut des Textes et Manuscrits modernes, au sein duquel il m'a été possible de poursuivre l'étude des manuscrits de Céline tout en achevant ce travail.

Première partie

DE LA LANGUE AU STYLE

Aborder l'étude des romans de Céline par celle des mots avec lesquels ils sont écrits, de la manière dont ces mots sont mis en contact, et des effets de divers ordres qui naissent d'eux, ce n'est pas voir les choses par le petit côté. Ces romans sont de ceux où l'histoire, si animée et spectaculaire soit-elle, n'obnubile jamais le style; ils sont l'une des illustrations les plus éclatantes de ce renversement des rôles dont l'exemple a été donné par Proust et par Joyce. Avant eux les romanciers, même les plus grands, les plus soucieux d'écriture, les mieux conscients que tout est en dernière analyse question de mots et de tours, restent assez respectueux d'un primat de l'histoire et de ses exigences pour que, les lisant, nous ne laissions pas d'être pris par l'illusion, d'imaginer un décor, de participer affectivement, de vouloir connaître la suite des événements et l'issue des voies dans lesquelles les personnages nous ont engagés avec eux. Flaubert, nous le savons, n'écrit que pour écrire : mais quel de ses lecteurs évite tout à fait de s'intéresser à la destinée d'Emma, à l'amour de Frédéric? Une quarantaine d'années après que se seront imposés des romans dans lesquels, au lieu que le regard traverse les mots pour ne s'attacher qu'à l'histoire, c'est elle plutôt qui reste à l'horizon des mots, Sartre écrira encore, du style dans le roman, qu'il fait « bien sûr la valeur de la prose. Mais il doit passer inaperçu. (...) La beauté n'est ici qu'une force douce et insensible ¹. »

Céline, lui, est de ce côté-ci de la ligne de partage. Avec lui, au moins à partir de *Mort à crédit*, le centre de gravité est

1. Jean-Paul Sartre, « Qu'est-ce que la littérature? », *Situations II*, Gallimard, 1948, p. 75.

résolument déplacé. Nous ne suivons jamais l'histoire qu'avec du recul; ses péripéties ne suffisent jamais à nous absorber. Dans le récit, développé sur plusieurs pages, de telle bagarre, de telle orgie, de telle grande scène de vomissement ou de bombardement, la question la plus pressante n'est pas de savoir comment tout cela finira. Les rebondissements de la surprise et du plaisir sont d'abord, ligne à ligne, dans les innombrables, les incessants effets, trouvailles, raffinements du langage, perçus et appréciés en eux-mêmes, sur fond d'un enchaînement de faits et de réactions affectives auxquels nous ne prêtons d'existence que ce qu'il en faut pour que le récit se poursuive. L'histoire a cessé d'être le seul objet de la narration. Elle n'est pas non plus refusée, ni réduite à l'état de caricature ou tournée en dérision, mais Céline veille à ce qu'elle n'outrepasse pas son rôle de fil conducteur, reconnu nécessaire pour donner lieu aux réussites du langage et faire en sorte qu'elles ne se dispersent pas dans le papillonnement et l'incohérence, mais seulement pour cela. Il a constamment le souci que, dans l'effet produit sur le lecteur par le texte, la part du langage ne soit pas estompée. Contre la tendance si forte d'un *sens* romanesque qui happerait au fur et à mesure et s'imposerait seul au premier plan, rejetant dans une frange subconsciente la perception des mots et de leur enchaînement, il parvient à ce que ce soient eux qui restent en permanence la réalité à laquelle nous avons affaire, la source première de notre plaisir.

Telle est la portée véritable de sa revendication d'être « styliste », et seulement styliste¹. Elle intervient souvent, après-guerre, dans des contextes tels qu'on pourrait n'y voir qu'un souci de faire oublier ses « idées ». Mais l'important est qu'il veuille être styliste dans le roman, contre une certaine pente du roman. Il ne dit pas autre chose, chaque fois qu'il se dit « plus poète que prosateur² ». Mieux encore : une fois au moins, il se compare à un poète en particulier, et nul rapprochement ne pouvait être à la fois plus inattendu et plus significatif : « Je suis un styliste, un coloriste de mots, mais non comme Mallarmé des

1. Pour ne donner que cinq exemples de cette revendication, parmi bien d'autres, voir *Cahiers Céline*, 2, p. 19, 68, 87, M. Hindus, *L.-F. Céline tel que je l'ai vu*, p. 134, 138, etc.

N.B. Les textes de Céline et les articles ou ouvrages critiques cités ou mentionnés à plusieurs reprises sont désignés dans les notes par leur titre seul. Les références bibliographiques complètes sont données en fin de volume p. 455-464. Elles ne sont précisées dans les notes que dans les cas de mentions isolées.

2. Par exemple dans la lettre à M. Hindus du 30 mars 1947, *L.-F. Céline tel que je l'ai vu*, p. 132.

HENRI GODARD

Poétique de Céline

A qui s'efforce de comprendre ce que c'est que la littérature, Céline offre un objet d'étude privilégié. On a surtout étudié, jusqu'ici, la présence chez lui de mécanismes psychiques dont ses positions politiques sont l'aboutissement le plus manifeste. Henri Godard prend sur cette œuvre le point de vue de la littérature et considère d'abord ce qui, chez Céline, fait la valeur de l'écrivain. Son étude s'articule en trois parties : le choix de la langue et du style ; la voix narratrice du romancier ; la création par Céline d'un roman-autobiographie d'un genre nouveau, qui lui permet de trouver une issue à la crise de la fiction qu'il a été un des premiers à sentir.

Une réflexion sur l'œuvre de Céline permet de faire progresser la théorie littéraire. Sur les possibilités du plurivocalisme dans le roman, sur les éléments constitutifs et sur les fonctions de la voix narratrice, sur le rapport du roman et de l'autobiographie, il ne se contente pas de mettre en œuvre certaines des possibilités du système, il en fait apparaître de nouvelles et nous oblige à repenser ou à étendre nos moyens d'appréhension.



9 782070 705009



Extrait de la publication
85-X A 70500

ISBN 2-07-070500-5