

Patrice Balson

# CÉLINE

## la Mort et le Diable

1481 / ~~les~~ <sup>deux</sup> ~~murs~~ ~~et~~ ~~cartes~~ !  
comme elle est le Joly Brille ?  
elle pen aient l'air Is  
carte d'acier ! l'acier,  
la donne At Sermeresse ! un  
tue si elle avec sa main comme  
on lui tait l'air se moult  
7 embleant se fustel lui  
verant se fine cachette,  
at Pythomus at le Joly  
a present le Joly  
holo chon <sup>vole</sup> en de !

Patrice Balson

Céline, la Mort et le  
Diable

© Patrice Balson, 2023

ISBN numérique : 979-10-405-4262-9

**Librinova**”

[www.librinova.com](http://www.librinova.com)

Le Code de la propriété intellectuelle interdit les copies ou reproductions destinées à une utilisation collective. Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite par quelque procédé que ce soit, sans le consentement de l’auteur ou de ses ayants cause, est illicite et constitue une contrefaçon sanctionnée par les articles L335-2 et suivants du Code de la propriété intellectuelle.

« En dernière instance, ce qui importe (...) ce n'est jamais la moralité, mais la puissance. Tout sentiment intense peut devenir productif, l'impudeur aussi bien que la pudeur, l'absence de caractère aussi bien que le caractère, la méchanceté aussi bien que la bonté, la moralité comme l'immoralité ; ce qui donne l'éternité, ce n'est jamais la forme de l'âme, mais la plénitude de l'humanité. Seule l'intensité rend éternel et plus la vie d'un homme a de force, de vitalité, de suite et d'unité, mieux il parvient à se réaliser. L'immortalité ignore tout du moral et de l'immoral, du bien et du mal ; elle se borne à mesurer des œuvres et des forces ; elle demande à l'homme l'unité et non pas la pureté ; elle lui demande d'être un exemple et une figure originale. Pour elle, la morale n'est rien, l'intensité est tout. »

Stefan Zweig

## INTRODUCTION

Sur l'un des panneaux du *retable d'Issenheim*, on voit trois anges musiciens jouant de la viole en concert. Le premier, que le peintre a placé au centre, correspond très bien à l'idée que nous nous faisons des anges. Vêtu d'une tunique blanche, il sourit. Son visage extatique encadré d'un flot de cheveux blonds est tourné vers le Ciel : il adresse sa musique à Dieu. Plus loin vers le fond, le deuxième ange retient beaucoup moins le regard. Son visage tourné vers le sol est fermé, presque crispé. La robe rouge qui le couvre se confond avec le décor. On peine à discerner ses ailes. S'agit-il seulement d'un ange ? Ne serait-ce pas plutôt un homme ? Le troisième est plus intéressant. Plus inquiétant aussi. Grünewald l'a placé dans le coin *gauche* du panneau. Son visage gris se tourne vers un fond noir où flottent des figures fantastiques. Son corps est velu. Une crête de plumes de paon couronne sa chevelure ébouriffée. Sa physionomie ne manque pas de majesté. À l'évidence, c'est un grand seigneur. Ce troisième ange, nous le reconnaissons : c'est le Diable.

Ainsi, pour Grünewald, le Diable serait musicien *lui aussi* : se pourrait-il que l'Art soit en affaires avec le Mal ? Qu'il puisse être, en quelque façon, l'expression du Mal ? Que le Mal puisse avoir sa beauté propre ? Que son pouvoir d'attraction soit aussi fort, plus fort même, que celui du Bien ? Ces postulations, que certains des plus hauts chefs d'œuvre de la littérature ont confirmées depuis longtemps, notre époque les repousse à toute force. Nous refusons d'admettre que l'Art puisse s'accorder avec autre chose que les « valeurs » et que les injonctions de la morale commune lui soient étrangères<sup>1</sup>. Doit-on s'étonner dans ces conditions de voir Céline comparaître régulièrement devant les tribunaux de la presse et de la critique ? Le procès du « salaud » n'en finit pas de s'instruire – les réactions suscitées par la publication des inédits en offrent un récent témoignage – et le simple fait de lui accorder du génie vous rend suspect d'excuser ses fautes. C'est que Céline représente le Mal en littérature. Non pas seulement le Mal littéraire, le Mal fictif, mais le Mal *réel*, le Mal *en action* : la violence, la haine, le racisme<sup>2</sup>.

Ce qui par ailleurs ne l'empêche pas d'être drôle. On rit beaucoup avec lui. Et c'est par là précisément qu'il aggrave son cas.<sup>3</sup>

Nos modernes inquisiteurs, reconnaissons-le, ne sont pas – pour certains d'entre eux du moins – absolument hostiles à Céline. Leur mansuétude leur fait admettre que *Voyage au bout de la nuit* peut être considéré comme une œuvre importante. Mais leur générosité ne va pas plus loin. Après le *Voyage*, plus rien à retenir : tout à jeter ! Les pamphlets bien sûr, mais encore tous les textes d'après-guerre, sous prétexte que les pamphlets ne seraient que des insanités dénuées d'intérêt littéraire et que les derniers textes verseraient dans un formalisme désincarné. Qu'on se le dise : après *Voyage au bout de la nuit*, plus rien du tout ! Céline *n'a plus rien à dire...*

Peu d'écrivains du dernier siècle suscitent autant d'intérêt de la part du public, convenons-en. On peut se demander pourquoi. Pour avoir écrit *Voyage au bout de la nuit* ? Partiellement. Pour être l'auteur de *Bagatelles pour un massacre* beaucoup plus certainement. Nous voudrions montrer quant à nous que Céline est *un* et que si *tout* est dit dans le *Voyage* – y compris la substance des pamphlets – l'écrivain continue de le dire dans *Féerie pour une autre fois*, dans *D'un château l'autre*, dans *Nord* et dans *Rigodon*, ses derniers romans ; que, parvenu à la complète maîtrise de ses moyens de créateur après la guerre, il le dit autrement et *mieux* ; que nul autre texte que le deuxième volume de *Féerie pour une autre fois*, texte que les lecteurs les plus avertis tiennent à juste titre pour la « quintessence » de Céline<sup>4</sup>, ne nous montre avec plus d'éclat cet accomplissement. Lire ce roman – paru d'abord sous le titre de *Normance* – c'est découvrir le meilleur de Céline, c'est peut-être découvrir *tout* Céline. Cette raison nous a paru suffisante pour faire de ce texte l'unique objet de notre étude.

Mais revenons aux peintres du passé : au moment même où Grünewald entreprend de réaliser son retable, Dürer grave de son côté deux de ses œuvres maîtresses : la *Melencolia* et *Le Chevalier, la Mort et le Diable*. Qui ne connaît la gravure du *Chevalier* ? On y voit un chemin creux, sur lequel passe un cavalier couvert d'une forte armure. Au bord du chemin la Mort, le voyant passer, lui montre un sablier. Derrière, suit un être fantastique, sorte de loup cornu armé d'une hallebarde : c'est le Diable. Le cavalier poursuit son chemin sans prêter attention aux créatures qui l'entourent. Son visage, qu'un léger sourire éclaire, est serein. Nous comprenons la leçon : le chemin sur lequel

avance le Chevalier, c'est la Vie. L'armure qu'il porte lui épargne de craindre la Mort et de céder aux tentations du Diable : c'est la Foi. Quant au Chevalier lui-même, c'est l'Homme.

Mais Céline ? Le haïssable auteur des pamphlets eut-il jamais rien de commun avec un chevalier, sinon son engagement malencontreux dans un régiment de cuirassiers ? On ignore s'il fut un jour animé d'une foi quelconque. Tout invite à penser que non, qu'il ne croyait certainement pas en Dieu – son athéisme était radical – et dans les hommes pas davantage. Ce que son œuvre exprime, au rebours de la gravure de Dürer, c'est *la misère de l'Homme sans Foi*, la souffrance qu'inflige un désespoir absolu et sans remède. « La vérité de ce monde, c'est la mort », dit Bardamu dans le *Voyage*. Éloigné comme il était de toute espérance, Céline ne pouvait qu'être envahi par cette idée. La mort est au fond de tous ses textes, les pamphlets aussi bien que les romans. L'écriture fut son seul « divertissement » et son désespoir le livra de surcroît – qu'on nous pardonne cette expression d'un autre temps – à toutes les séductions du Mal. Car c'est *le Diable* qui l'inspire aussi. Non seulement quand il écrit les pamphlets bien sûr, mais aussi quand il entreprend de rédiger ses derniers romans. Nous verrons dans le détail pourquoi.

Un mot à présent sur la genèse de *Féerie pour une autre fois*. Les premières traces du projet remontent à l'automne de l'année 1945. Céline est alors à Copenhague où il a trouvé refuge depuis la fin du mois de mars, près d'un an après être parti de Paris pour fuir l'avancée des Alliés. La première idée est un « mémoire », texte polémique rédigé dans l'esprit des pamphlets, que l'écrivain destine à sa défense et qu'il choisit d'intituler *la Bataille du Styx*. Ce mémoire finira par fournir la matière du vaste ensemble (*Féerie pour une autre fois I et II, D'un château l'autre, Nord et Rigodon*) formé par les cinq derniers textes romanesques, ensemble dont *Féerie pour une autre fois* constitue l'ouverture et dans lequel l'écrivain se fait le « chroniqueur » des événements survenus dans sa vie entre les mois qui ont précédé son départ de Paris (17 juin 1944) et son incarcération au Danemark (17 décembre 1945). La rédaction proprement dite ne commence vraiment qu'au printemps de 1946, époque où Céline est incarcéré à la prison *Vestre Fængsel* de Copenhague. Une lettre du 28 mars adressée à sa femme présente cette première esquisse comme une évocation du « bombardement de la Butte » (le bombardement frappa plus précisément les installations ferroviaires de la Chapelle ainsi que les quartiers alentour le 21 avril 1944). Au milieu du mois d'août de la même année, une autre lettre à sa femme

fait apparaître que le titre de l'œuvre est arrêté : ce sera *Féerie pour une autre fois*. Le travail de rédaction, ralenti au départ en raison des conditions très dures imposées par l'incarcération, progresse nettement à partir du moment où Céline est transféré de la prison dans un hôpital de la ville (mars 1947). À cette date, le texte a perdu le caractère polémique qui devait être le sien pour devenir un roman à part entière mais il couvre encore, dans l'esprit de l'écrivain, la totalité des expériences vécues entre 1944 et 1946. Céline ne choisit de scinder *Féerie* en deux volumes qu'en février 1950. La décision de faire du bombardement d'avril 1944 le sujet unique de *Féerie II* n'est prise quant à elle qu'en mars 1951 (lettre à Marie Canavaggia du 5 mars) et Céline avertit Gaston Gallimard en février 1952, quelques mois après son retour d'exil (octobre 1951), que les deux volumes seront suivis de trois autres (les futurs *D'un château l'autre*, *Nord* et *Rigodon*). *Féerie I* paraît en juin 1952, *Féerie II* deux ans plus tard (juin 1954) sous le titre de *Normance*. En l'espace de quinze ans (1946-1961), le « mémoire » initial aura finalement fourni la matière des cinq derniers romans de l'écrivain.

« L'action » de *Féerie*<sup>5</sup> s'inscrit dans le cadre des mois qui précédèrent la Libération de Paris. De cette période, dont le narrateur prétend se faire le chroniqueur fidèle – l'ouvrage est dédié à Pline l'Ancien qui perdit la vie pour avoir observé de trop près le Vésuve pendant l'éruption qui détruisit Pompéi –, Céline ne retient qu'un événement : le bombardement du 21 avril 1944. Cette opération déclenchée par les Alliés pour préparer le débarquement de Normandie marqua les témoins par sa violence : plus de 250 avions engagés, 2000 bombes larguées, plusieurs quartiers – la Chapelle, la Goutte d'or et les Grandes Carrières – partiellement détruits. L'attaque ne dura qu'un peu plus de deux heures – de 23h30 à 2 heures du matin rapporte la presse de l'époque – mais coûta la vie à 650 personnes, fit plus de 300 blessés et près de 15000 sinistrés. Depuis les fenêtres de l'appartement qu'il occupait alors rue Girardon, au sommet de la Butte Montmartre, Céline ne pouvait rien perdre de ce spectacle de désolation. Le souvenir de l'événement lui inspira deux cents pages d'une violence apocalyptique, à l'exacte mesure de ce que les hommes sont capables de faire quand il s'agit de semer la mort. Pendant ces deux cents pages, le narrateur s'applique à rapporter l'événement dans ses moindres détails tandis que les autres occupants de l'immeuble, paralysés par la frayeur, se cachent comme ils peuvent. Encore ne s'agit-il que de la première partie de l'œuvre. La suite – un tiers environ de l'ensemble – reste marquée par une violence qui, si



elle n'a plus rien de mécanique ou de technique comme celle du bombardement, n'en est pas moins poussée au paroxysme : rendus comme fous par le cataclysme qui s'est abattu sur eux, les voisins du narrateur s'interpellent, s'insultent, en viennent aux mains dans un pugilat collectif. Céline nous invite à voir dans ce déchaînement de violence « la vacherie du tronc des hommes », violence dont la guerre n'est finalement que l'expression la plus aboutie et qui préfigure – tout est fait dans le texte pour le suggérer – celle qui s'abattra sur les suspects de collaborationnisme aux lendemains de la défaite allemande. Le microcosme constitué par les occupants de l'immeuble du narrateur offre à cet égard un irremplaçable tableau de Paris sous l'Occupation et donne une idée de l'atmosphère de règlements de comptes qui régnait alors, telle du moins que pouvait l'appréhender un « collabo » notoire dans son environnement immédiat.

La relation proposée de l'événement par Céline n'a rien d'objectif, on s'en doute. D'abord en raison de tous les sous-entendus qu'elle recèle : le choix du « sujet » – une offensive *alliée* sur Paris – n'est évidemment pas innocent. Les Alliés sont explicitement tenus pour responsables du déchaînement de violence qui s'abat sur la ville. Ensuite parce que le bombardement est vécu par le narrateur, de même que tout ce qui suit, dans un état voisin du délire, état provoqué semble-t-il – mais ce n'est pas certain – par de supposés attouchements dont le sculpteur Jules, un ami proche, (le peintre Gen-Paul dans la réalité) se serait rendu coupable dans son atelier sur la personne de sa femme : sous le ciel nocturne traversé par les faisceaux lumineux des projecteurs de la D.C.A. Paris se transforme en un gigantesque spectacle pyrotechnique. La « Butte », devenue volcan, menace d'éclater sous les explosions ; les immeubles s'arrachent du sol, se renversent et partent dans le ciel ; la Seine, surchauffée par l'effet des bombes, se met à bouillir et le paysage finit par se renverser lui aussi : à une personne prise de démence qui l'assure que « le ciel est en l'air », le narrateur répond qu'il est « en bas » et « qu'on roule dessus » ! Le lecteur est logiquement conduit à douter que les « faits » présentés dans le « récit » se soient jamais produits, d'autant qu'à l'heure où on les lui raconte – « sept ans après » est-il précisé dès les premiers mots – le délire du « chroniqueur » dure encore : c'est à l'intérieur du prisme non pas d'un seul mais de deux délires enchâssés l'un dans l'autre que s'opère cette réfraction du réel que Céline appelle précisément la « féerie ».

La nature de l'événement rapporté – un bombardement – et les répercussions de cet événement sur l'état mental de celui qui le rapporte plus encore, ne peuvent manquer d'affecter le récit lui-même, tant sur le plan de son

organisation que sur celui de la langue dans laquelle il est exprimé : plus aucune trace de structure de quelque ordre que ce soit dans *Féerie* mais un discours anarchique se développant vers on ne sait quelle fin, production d'un narrateur à la mémoire incertaine forcé d'avouer ses « oublis » ou de revenir sur ce qu'il vient d'affirmer pour le démentir ; plus trace non plus de syntaxe mais un flux ininterrompu de paroles proche par endroits de l'inintelligible ; plus de repères chronologiques mais un télescopage incessant du passé avec le présent ; plus « d'action », plus de « psychologie », plus de « personnages » ; tous les codes transgressés. C'est que l'état délirant du narrateur a pour effet principal de lever en lui les inhibitions : Céline satisfait toutes ses fantaisies dans *Féerie*. La phrase est abolie, le sens usuel des mots transformé, l'orthographe modifiée au gré du caprice, les lois de la ponctuation subverties. L'invention est la règle, particulièrement quand il s'agit du lexique : le texte foisonne en néologismes et en fabrications de toute sorte. Plus trace par conséquent dans *Féerie* de ce « fascisme de la langue » dont parlait Roland Barthes. Au lieu de cela, une absolue *liberté* : un comble pour un écrivain « collabo » !

« Formalisme désincarné ! » protestera le lecteur malveillant. Rien de plus faux bien sûr. Car loin de se limiter au seul usage de la langue, la levée des interdits déclenchée par le délire a pour effet supplémentaire de permettre au narrateur de laisser libre cours à toutes les obsessions, toutes les hantises, tous les fantasmes qui peuvent occuper son esprit. La fuite en Allemagne, la vision apocalyptique de villes entièrement dévastées par les bombardements au phosphore, la dureté des conditions de la détention au Danemark ont achevé de noircir définitivement la vision déjà très sombre que l'écrivain se faisait jusque-là des hommes et du monde. Le silence dont on l'entoure lorsqu'il rentre en France le remplit de ressentiment et de colère. Pas question pour lui de se renier en quoi que ce soit ni de renoncer si peu que ce soit à ses convictions ou sentiments les plus enracinés : la médiocrité désespérante du genre humain est à nouveau dénoncée ; la haine du bourgeois et celle, bien entendu, du « Juif », malgré la révélation du génocide, continuent de l'inspirer. Céline entend régler ses comptes avec l'opinion et tous ceux qu'il tient pour ses persécuteurs. Il le fait sans aucun frein dans *Féerie* comme il continuera de le faire dans les textes qui suivront. Le fond de son discours est inchangé. L'écrivain continue de nous entretenir de l'Homme, de la société, des menaces qui pèsent sur le monde, de l'empoisonnement de la Vie par la Mort, de la toute-puissance du Mal sur la terre et de la vanité d'entreprendre quoi que ce soit pour y remédier. Rien qui