

XII) Vers la libération autobiographique

XII) VERS LA LIBERATION AUTOBIOGRAPHIQUE.....	1
LE CAS ARAGON.....	1
L'AUTOBIOGRAPHIE DE L'ECHEC : PIERRE DRIEU LA ROCHELLE (1893-1945).....	8
AUTOPSIE ET AUTOBIOGRAPHIE DE LA VIE PRIVEE : MARCEL JOUHANDEAU (1888-1979).....	11
L'AUTOBIOGRAPHIE DE LA MALEDICTION : LOUIS-FERDINAND CELINE (1894-1961).....	16

Les relations entre roman et autobiographie ont toujours été à la fois étroites et ambiguës, en particulier à la suite du développement du récit à la première personne entraînant la confusion du narrateur et du romancier. Même dans le cas d'un roman qui se présente comme « objectif », tel le roman stendhalien, la relation entre l'auteur et le narrateur est un moyen d'insérer l'autobiographie de « ce que l'on voudrait être », l'autobiographie du possible dont parlait **Thibaudet**, dans le tissu même du roman objectif. De sorte qu'entre le roman objectif à la troisième personne et l'autobiographie proprement dite - récit, par l'auteur, pour reprendre encore les termes de Thibaudet, de « la ligne unique de sa vie réelle » - il y a comme une continuité, à l'intérieur de laquelle il est malaisé de discerner des frontières ou des ruptures.

Situation encore accentuée par la libération moderne du roman et l'affirmation de l'individualisme littéraire : comment discerner dans les romans de Nimier ou de Vailland, et, plus récemment, de Michel Déon, la part de l'objectif et la part de l'autobiographie transposée ou semi-directe ? Chez un romancier comme **Julien Green**, à cet égard particulièrement représentatif, l'œuvre se partage en trois formules à la fois distinctes et reliées l'une à l'autre : 1) le roman proprement dit, où les éléments autobiographiques jouent le rôle d'une matière objectivée du récit et lui fournissent ses thèmes dominants, le narrateur étant une sorte de projection imaginaire de l'auteur ; 2) des fragments autobiographiques constituant des récits organisés à la manière d'un roman, où l'auteur, de façon ou d'autre, remet au présent les souvenirs de son enfance et de sa jeunesse, comme *Partir avant le jour* ou *Terre lointaine* ; 3) le *Journal*, enfin, qui livre au lecteur la matière autobiographique à l'état brut. L'œuvre de **Marcel Arland** fournit un autre exemple caractéristique de cette continuité : certaines de ses nouvelles, *A perdre haleine entre autres* (1960), utilisent les techniques de condensation propres au genre pour transposer une matière essentiellement autobiographique tandis que les récits proprement autobiographiques, *la Musique des anges* par exemple, transcrivent cette matière dans une écriture et un style non point certes « impersonnels », mais d'une telle densité, d'un tel dépouillement, qu'on croirait avoir à faire à un récit objectif.

On pourrait multiplier les symptômes de cette interpénétration du roman et de l'autobiographie qui est une des grandes caractéristiques de la littérature narrative de la deuxième époque du XX^e siècle : une preuve supplémentaire en est fournie par la **conversion à l'autobiographie** de romanciers chevronnés comme le **Mauriac** des *Mémoires intérieurs* ou le **Malraux** des *Antimémoires*, comme **Julien Green** ou **Marcel Jouhandeau**, qui passe de l'autobiographie transposée de *Monsieur Godeau* et de *Chaminadour* à l'autobiographie directe de *l'Essai sur moi-même* et de *Journaliers*.

L'une des **nouveautés révolutionnaires** de l'œuvre de **Céline** réside dans son utilisation d'une matière autobiographique au service de la dénonciation, d'autant plus radicale, d'une civilisation et d'une culture.

Enfin, l'engagement idéologique d'**Aragon** romancier, même lorsqu'il utilise la fiction historique ou s'attache à la peinture de ce qu'il appelle le « monde réel », intègre constamment les apports d'une autobiographie idéologique et sentimentale : ce que révèle la fréquente explosion dans le récit du lyrisme et l'exploitation des relations, typiquement « aragonnesques », entre éducation sentimentale et éducation idéologique.

Et ainsi, une part considérable du romanesque contemporain se trouve congénitalement imprégnée d'autobiographie, prologue à l'expansion de l'autobiographie proprement dite.

Le cas Aragon

Lorsqu'on aborde son œuvre de romancier, on s'aperçoit qu'il y a, vraiment, un « cas Aragon » : il est tentant et, croyons-nous, légitime de l'étudier, sans prétendre le moins du monde l'élucider à fond, dans le

cadre des relations entre roman et autobiographie.

Lorsque Louis Aragon se convertit au roman - si l'on fait abstraction du *Paysan de Paris* (1926) qui n'est pas vraiment un roman -, il vient de **rompre** avec le groupe surréaliste (1932). *Les Cloches de Bâle* (1934) inaugurent une suite de quatre romans, complétée par *les Beaux quartiers* (1936), *les Voyageurs de l'impériale* (1942), *Aurélien* (1944), qu'il groupe sous la rubrique « **le Monde réel** » ; en 1935, il publie un essai intitulé *Pour un réalisme socialiste*. Cette **conversion au roman** coïncide d'autre part avec la rencontre d'Elsa Triolet qui eut alors sans doute une influence déterminante ; elle coïncide enfin avec l'engagement communiste d'Aragon, comme en témoigne l'essai de 1935, conforme, du moins dans son titre, à l'orthodoxie culturelle de la Russie stalinienne, telle qu'elle avait été définie par Jdanov selon, précisément, la formule du « réalisme socialiste. »

On pourrait donc croire que la conversion au roman est aussi une conversion au réalisme et à un réalisme social et idéologique, ce qui est d'ailleurs, au moins en partie, parfaitement exact ; **les quatre romans**, en effet, se proposent de représenter en action, sous forme parfois même documentaire, les réalités de la tension sociale dans les années qui précédèrent la guerre de 1914, *Aurélien*, dont l'action se situe en 1921, étant comme l'épilogue de la série.

Pour accentuer l'impression de **réalisme**, Aragon prend soin d'instaurer entre le lecteur et le roman un recul historique de l'ordre de vingt à vingt-cinq ans ; même, en particulier dans *les Cloches de Bâle*, dont le noyau est formé par l'événement que constitue le Congrès international contre la guerre de novembre 1912 à Bâle, Aragon introduit des personnages historiques réels comme Jaurès ou la militante allemande Clara Zetkin et il traite son sujet à la manière d'une sorte de reportage rétrospectif, mais il le fait avec lyrisme et déjà cette irruption lyrique vient sinon contredire, du moins nuancer le réalisme ; ainsi en est-il lorsqu'il évoque le discours de Jaurès, dont il cite un membre de phrase qui aussitôt déclenche le commentaire lyrique : « *Jaurès parle des cloches de Bâle : «... les cloches dont le chant faisait appel à l'universelle conscience...* », et *les cloches de Bâle se remettent à sonner dans sa voix. Tout ce qu'elles ont carillonné dans leur vie de cloches, ces cloches, repasse à présent sous ces voûtes avec la chantante emphase de Jaurès.* » Par le style, c'est presque du **Romain Rolland**, et, mise à part l'orientation politique, cela sonne comme du **Barrès**, dont Aragon a lui-même reconnu combien il l'avait influencé.

Cette dimension historique sera conservée dans les autres romans de la série, même dans *Aurélien*, situé en 1921, mais publié en 1944. Plus tard, dans *la Semaine sainte* (1958), alors qu'il sort tout juste de la période de crise de la déstalinisation, Aragon utilisera, cette fois plus franchement, en se reportant en 1815, la formule du roman historique. Mais on a l'impression, dès *les Cloches de Bâle*, que, comme on dit, « il en fait trop » ; non que son réalisme ne soit pas convaincant, au contraire, et même son talent de narrateur, de peintre et de metteur en scène fait merveille. Telle scène des *Beaux quartiers*, qui tourne au portrait incisif, fonde la dénonciation sociale sur une recherche efficace d'authenticité dans la description du personnage :

« *Dix fois, M. Barrel s'était fait rapporter, avec les listes, les dossiers de ses ouvriers où étaient marqués toutes leurs défaillances, absences, retards, maladies, leur condition de famille, les heures supplémentaires, le rendement de chacun, ses idées politiques et tout ce qui s'ensuit. M. Barrel redoutait énormément de faire tort à l'un quelconque d'entre eux, si humble fût-il. Il s'entourait dans le choix de ceux dont il allait se séparer, de toutes les précautions morales possibles. Non pas qu'il craignît les froncements de sourcils de Garibaldi, lui, mais il souffrait aussi à sa manière des reproches de sa conscience, surtout après ses voyages à Lyon, les quenelles de la mère Filloux.* » De la même veine est, dans *les Voyageurs de l'impériale*, le portrait social et psychologique de l'intellectuel bourgeois Pierre Mercadier.

Mais parce qu'Aragon « en fait trop », même s'il le fait très bien, une **question** se pose inévitablement : ce réalisme, ne serait-ce pas un masque, ou l'antidote d'un égotisme fondamental et qui aurait la vie dure ? Que le réalisme soit associé à un engagement politique et idéologique qui ne connaîtra aucune défaillance, qui, même, se soumettra, du stalinisme au communisme national et à la déstalinisation, à tous les méandres de l'orthodoxie, n'est-ce pas aussi un symptôme de sa fonction en quelque sorte thérapeutique ? Même s'il est impossible de répondre à ces questions, elles ne s'en posent pas moins à tout lecteur un peu attentif des romans d'Aragon, et elles se posent encore plus inévitablement lorsqu'on aborde les romans postérieurs à 1960, *la Mise à mort* (1965) et *Blanche ou l'Oubli* (1967), où Aragon lui-même pose la question de la nature et de la validité du réalisme.

Certes de 1934 à 1967, des *Cloches de Bâle* à *Blanche*, se sont passées trente-trois années riches d'expériences politiques, historiques, littéraires de toutes sortes, et au cours de cette longue période, le romancier a naturellement évolué. Le sens de cette évolution est en partie révélé par le romancier lui-même - qui, donc, en était parfaitement conscient- dans *la Mise à mort*. Ce roman, dit Aragon, est « *l'histoire d'un homme qui a perdu son image* » et il ajoute : « *Ce pourrait aussi être le roman de la pluralité humaine, celui de la création romanesque ou le roman du romancier. Choisissez vous-même* ». Si l'on choisit le roman de la création romanesque ou le roman du romancier, on choisit du même coup une interprétation autobiographique, puisque Aragon est romancier et qu'il pratique, depuis 1934, la création romanesque ; dans cette hypothèse, il y aurait donc deux degrés de lecture d'un roman (car il s'agit aussi du roman en général) : **1.** un premier degré, celui de la lecture réaliste, **2.** et un second degré, sous-jacent, non encore explicite, celui de la lecture autobiographique.

Dans *la Mise à mort*, Aragon met en scène un personnage, Anthoine Célèbre que la voix d'Ingeborg d'Usher, par lui nommée Fougère, a converti au réalisme, transposition, peut-être, de l'aventure d'Aragon avec Elsa. Lorsqu'Anthoine se met à réfléchir sur son réalisme et sur sa justification, il ne peut donc le faire qu'en racontant sa propre histoire. Certes son réalisme conserve bien toujours quelque chose de « socialiste » et il observe même que, pour que le réalisme soit applicable, il faut changer non pas la cervelle du romancier, mais le monde ; il en profite pour critiquer le principe même de la théorie du « réalisme socialiste », selon lequel il fallait agir directement sur le romancier :

« La grande difficulté du réalisme dans son développement tient à ce que, pour que ses règles deviennent valables, ce n'est pas la cervelle du romancier qu'il faut changer, mais le monde. L'étrange est justement que ce soient les hommes qui voulaient changer le monde qui aient cru pouvoir commencer cette opération par la cervelle des romanciers. »

Le problème est même si compliqué, ses données tellement enchevêtrées que le romancier s'y perd et en vient à avouer que tous les mots qu'il dit, tout ce qu'il raconte, c'est pour « s'égarer » ; après un développement de ton objectif sur le réalisme, voici brusquement Anthoine qui se met à parler à la première personne et qui passe de la critique littéraire impersonnelle à la confession autobiographique. Il y a là, croyons-nous, un texte capital pour la compréhension du « cas Aragon » :

« Tout cela... où en étais-je ? Il suffit d'un rien que je me perde. Tout cela comme les cheveux sur la soupe. En réalité, j'ai la tête ailleurs. J'invente de m'en prendre à ceux-ci, à ceux-là, pour éviter ce qui me dévore. Je dis des mots, pour m'égarer. Je me joue et vous joue une pièce. Et celle en moi qui se déroule, vous n'en saurez rien. Vous ne saurez jamais, jamais ce qui m'étouffe. Ce roman silencieux de moi. Ce qui vient de se passer, à quoi vous n'avez pas accès. Parce que tout semble comme si, justement, ce que je vous livre était mon secret, n'est-ce pas. Alors que. Ce roman banal que je traîne. Ce désespoir. Ce désespoir de toute la vie... Si loin que ma mémoire plonge, cette mer muette... rien de cet abîme en moi ne chante... Je n'entends que cette montée en moi, cette accumulation de l'insupportable, cette croissance qui m'emplit, ce mûrissement noir, qui vient du fond de l'existence, en vain toujours écarté pour toujours revenir, et je suis là, je fais semblant, je souris parfois avec cette bouche, pour moi seul amère, avec laquelle je raconte, je raconte. »

Ce qui semble bien montrer que même Aragon n'a pas échappé à cette inquiétude, au moins de l'esprit, qui débouche inéluctablement sur l'autobiographie, masquée ou non. Mais le propre d'Aragon est d'avoir voulu, tout au long de son œuvre de romancier, enfouir la tentation autobiographique dans le sous-sol du réalisme : reste à savoir si cette tentation ne resurgit pas plus souvent et même plus continûment que ne l'aurait voulu le romancier.

Les Cloches de Bâle sont ainsi un reportage historique sur un congrès socialiste daté de 1912 ; c'est aussi le portrait d'une bourgeoise convertie à la révolution ouvrière, Catherine Simonidzé, que le romancier oppose, à propos d'une grève de taxis, au capitaliste Joseph Quesnel. Mais n'est-ce pas aussi l'histoire,

chiffrée dans un code réaliste et historique, de la conversion du bourgeois Aragon dans ces années 1932-1934 et de l'action d'Eisa Triolet ? Eisa est russe et Catherine Simonidzé est, elle, d'origine géorgienne. Est-ce tout à fait par hasard qu'Aragon pousse sur le devant de la scène du congrès de Bâle Clara Zetkin, militante allemande épouse d'un révolutionnaire russe, Ossip Zetkin ? C'est elle, en tout cas, dont l'intervention, en 1920, au congrès de Tours, joua un rôle décisif dans la scission du Parti socialiste et la formation du Parti communiste français. Autrement dit, il y a bien, dans les Cloches de Bâle, à travers la grille du récit historique, une inspiration qui relève de l'autobiographie cachée et le roman devient une sorte de document indirect sur la conversion socialiste et communiste du romancier et sur l'arrière-plan historique de son éducation idéologique.

C'est encore plus net dans les Beaux quartiers, surtout dans la seconde partie, la partie parisienne, après la première partie provinciale. On y retrouve Quesnel, le patron des taxis Wisner ; il y a aussi une intrigue amoureuse : la maîtresse de Quesnel, Carlotta, est séduite par le jeune Edmond Barbentane qui, grâce à Quesnel, pourra satisfaire son arrivisme. Mais il y a surtout les deux fils Barbentane, Edmond, qui a commencé par faire des études de médecine, comme Aragon, et qui devient ce que nous venons de dire, puis le cadet, Armand, qui, lui, va devenir ouvrier, justement chez Quesnel, et se convertir au socialisme. Ne dirait-on pas que, dans ces deux frères, Aragon a incarné sa propre dualité initiale et, avec la conversion d'Armand, sa propre conversion ? D'un côté, ses origines bourgeoises et les « beaux quartiers » de son enfance et de son adolescence, de l'autre, le révolutionnaire et le communiste ; donc, l'histoire implicitement autobiographique d'une éducation idéologique qui est celle même du romancier, mais transposée et objectivée grâce au recul historique et à la technique réaliste. Il s'y joint, autour de l'intrigue entre Carlotta et Edmond, telle qu'Armand peut l'observer, des éléments d'une éducation sentimentale reliée à une expérience des liens qui unissent intrigues amoureuses, politique et affaires.

Son enfance, Aragon l'évoquera dans les *Voyageurs de l'impériale*, mais ce roman, le plus « négatif » de la série du Monde réel, est surtout consacré à l'histoire de l'échec humain et intellectuel de Pierre Mercadier, échec financier aussi et échec sentimental. Ce thème de l'échec qui est ici le thème dominant et dont on trouve d'autres exemples dans l'œuvre romanesque d'Aragon, ne concerne pas seulement l'échec d'un individu, victime du krach de Panama, qui a connu la crise de l'Affaire Dreyfus, dont les relations avec sa maîtresse ne sont pas exemptes de quelque bassesse, et qui finit dans une misérable solitude ; c'est aussi l'échec d'une société, d'une civilisation corrompue et décadente. A travers le destin de Pierre Mercadier, qu'Aragon fait naître en 1856 et mourir à la veille de la guerre de 1914, c'est le destin de toute une classe sociale, celle même à laquelle il appartenait par sa naissance, que le romancier a voulu dépeindre ; ici, le recul historique, qui fait de ce destin, en la personne de Pierre Mercadier, un destin accompli, est le moyen pour Aragon de convertir en réalité ce qui, dans le temps et l'histoire de sa vie personnelle, est l'hypothèse qui fonde son engagement. Telle est au moins une des fonctions de la transposition historique et réaliste de l'autobiographie idéologique.

Si les *Voyageurs de l'impériale* est tout de même le roman le moins autobiographique d'Aragon, *Aurélien*, en revanche, parce qu'il est daté d'après 1914, du temps des « années folles », est sans doute le plus autobiographique. C'est aussi un roman de l'échec - on dirait parfois qu'Aragon est hanté par ce thème de l'échec et que tout se passe comme si le roman était aussi pour lui un moyen d'exorciser le risque d'échec qu'il sent présent dans les profondeurs de son moi. La relation du romancier et de son personnage, telle qu'elle apparaissait déjà dans les romans précédents, atteint, dans *Aurélien*, toute sa signification. Schématiquement, on pourrait dire que le personnage est le double du romancier, mais que le romancier est l'antidote du personnage. Aurélien en effet, au sortir de la guerre, est, pour ainsi dire, en suspens, situation à laquelle l'époque est spécialement favorable ; il est disponible et la question est de savoir ce qu'il fera de sa disponibilité : telle était, exactement, la situation d'Aragon et de sa génération. Socialement et idéologiquement, Aurélien restera un hésitant et ce sera par passivité qu'il se réintégrera à la société bourgeoise. En revanche, sentimentalement, Aurélien fait l'expérience de l'amour fou que lui inspire une femme de pharmacien dont le nom est... Bérénice et lorsque ce nom rappelle à la mémoire d'Aurélien un vers de Racine, Aragon en donne une interprétation qui traduit une tentation qu'il dut connaître lui-même comme toute sa génération : « *Un grand garçon. Il ne pouvait pas tout à fait se prendre au sérieux et penser : un homme... Depuis près de trois ans, il remettait au lendemain l'heure des décisions. Il se représentait son avenir, après cette heure-là, se déroulant à une allure tout autre, plus vive, harcelante. Il aimait*

à se le représenter ainsi. Mais pas plus. Trente ans. La vie pas commencée. Qu'attendait-il ? Il ne savait faire autrement que de flâner. Il flânait.

... Je demeurai longtemps errant dans Césarée... »

L'amour fou pour Bérénice ne s'accomplira pas ; les deux amants se sépareront pour ne plus se retrouver qu'au cours de l'exode de 1940, et une balle perdue tuera Bérénice aux côtés d'Aurélien.

Nous verrions volontiers dans Aurélien le chef-d'œuvre de la première manière d'Aragon romancier : il y incarne dans son double les risques conjurés d'une époque, d'une classe sociale, d'une sensibilité, risques qui sont les siens et qu'il a lui-même réussi à exorciser par une contre-conjuration, la conjuration de son engagement idéologique, de sa conception même de la création romanesque et de son amour pour Eisa. Peut-être même la création romanesque joue-t-elle ici, dans cette contre-conjuration, le rôle principal : grâce à elle et grâce aux techniques de l'incarnation réaliste, qu'Aragon, dans Aurélien, manie avec une suprême aisance, il pose, rétrospectivement, hors de lui et en face de lui, l'image d'un personnage dont il s'est dépouillé, mais auquel il redonne une réalité littéraire pour en fixer définitivement la signification par rapport à lui-même. Ce qui pourrait, de surcroît, expliquer cette atmosphère de nostalgie où baigne Aurélien et ce climat poétique né de la présence d'un amour idéal marqué de prédestination tragique. Certes, il y a aussi dans Aurélien une dimension idéologique, dans ce personnage que la société bourgeoise va absorber et que tente le fascisme naissant, mais cette dimension ne constitue guère au total qu'un arrière-plan. L'essentiel est ailleurs.

Cet essentiel, déjà présent dans la série du Monde réel, mais masqué et parfois même très habilement camouflé, éclate dans *la Mise à mort*, où commence de se révéler un nouveau romancier qui assume cependant l'ancien en le faisant passer aux aveux. En attendant, il reste à Aragon d'achever le Monde réel en abordant la période la plus récente de l'histoire, la période la plus récente aussi de sa propre histoire personnelle, celle qui va de 1939 à 1945. Il l'entreprend avec *les Communistes* (1949-1951) ; c'est de toute évidence un échec, de l'aveu même de l'auteur qui laisse son entreprise inachevée à la date de 1940, avec cependant six volumes ! Aragon publiera en 1967 une version abrégée qui n'est guère plus convaincante.

Si l'on songe qu'à peu près dans le même temps, une entreprise analogue, quoique fort différente de propos et de contenu, de Jean-Paul Sartre, les *Chemins de la liberté (la Mort dans l'âme, 1949)* connaît le même sort, il est probable que l'échec tient à la nature même de l'entreprise ; en ce qui concerne Aragon, il est clair ici que la proximité historique et idéologique entre le romancier et son sujet, la prolifération des épisodes, des personnages, des réactions, ruinent la structure romanesque elle-même, quelle que soit la virtuosité du romancier, laquelle se 'trouve prise au piège et se retourne contre lui. Le « monde réel », même vu du point de vue exclusif du militant idéologique, perd toute plausibilité du fait de sa réfraction partisane et de sa pullulation interne. Ce monde, le romancier tente bien de le faire vivre par le pittoresque de ses descriptions ou de ses incidents, mais c'est finalement en pure perte.

Aussi Aragon revient-il en 1958, avec la Semaine sainte, à la formule de la transposition historique, à celle aussi que nous avons appelée, à propos d'Aurélien, le roman du double. Car le peintre Théodore Géricault, dont Aragon reconstitue l'itinéraire au cours de la semaine du début des Cent-Jours en 1815, est, encore plus qu'Aurélien, un double du romancier et, plus largement, de sa génération, mais il appartient à un moment de l'histoire qui est à la fois fort éloigné du temps présent dans ses aspects événementiels et relié par une identité de signification au « monde réel » d'Aragon. -dans l'un et l'autre cas, il s'agit d'un moment où l'histoire bascule, moment, donc, où, pour un jeune homme - Géricault est alors âgé de vingt-quatre ans, l'âge d'Aragon en 1921 -, le suspens historique remet tout en question et représente une chance exceptionnelle de renouvellement intellectuel et peut-être de salut. Lorsqu'Aragon évoque ce qui se passe alors dans l'esprit de son héros, on n'a aucune peine à imaginer que ce qu'il décrit alors est analogue et parallèle à ce qu'il a lui-même éprouvé, ainsi que toute sa génération ; c'est précisément cette valeur exemplaire du héros, sa qualité de double révélateur, qui lui confère son pouvoir de présence réelle et son efficacité de symbole incarné, pouvoir et efficacité sans lesquels il ne peut y avoir de « héros de roman », même historique ou réaliste :

« L'extraordinaire était qu'il se faisait en Théodore une sorte de changement profond, inexplicable, que ne justifiaient pas les propos tenus, la valeur des arguments, le développement d'une pensée. C'était comme un glissement d'ombres en lui, une simple

orientation inconsciente... Il fallait à Théodore pour suivre ici l'histoire qu'il prît parti d'une façon ou de l'autre, que sa sympathie allât à ces auteurs-ci contre d'autres... »

Et si Théodore souhaite la victoire de l'Empereur, ce n'est point par un culte napoléonien comme celui de Julien Sorel, c'est parce que « *le retour de l'Empereur, c'était la fatalité bousculée... c'était le commencement d'une vie différente, qui frémissait ici parmi ces hommes misérables, d'une misère qu'il n'avait jamais vraiment vue ni devinée, de foisonnement de destins sans espoir* ».

Texte qui, comme beaucoup de pages de ce roman « historique », rend sensiblement le même son qu'une confession autobiographique : Théodore est bien le double d'Aragon, simplement transféré dans des circonstances historiques différentes, mais qui, précisément parce qu'elles sont différentes, et analogues, confèrent à la réflexion commune au romancier et à son double la portée d'une vérité universelle. Car l'une des raisons aussi pour lesquelles Aragon opère ce transfert historique de sa propre expérience est qu'à ses yeux, l'une des fonctions essentielles de la création romanesque et de son recours aux techniques du réalisme est de dégager d'une vérité particulière et personnelle une vérité universelle.

Deux ans avant la Semaine sainte, Aragon avait intitulé le Roman inachevé un poème autobiographique, comme pour suggérer, ce que suggère aussi le texte, que le « romanesque » déborde les distinctions traditionnelles et caduques des « genres » ; l'œuvre suggère aussi que la grande affaire est le problème du langage. Dans la Mise à mort, nous avons vu Anthoine Célèbre s'interroger sur la vanité du langage, en particulier du langage réaliste, interrogation qui est, bien évidemment, celle d'Aragon lui-même, interrogation dont il prend conscience à la lumière de la mise en question du langage par les théoriciens du « nouveau roman » ou par un cinéaste comme Jean-Luc Godard. Grâce à cette acuité, si caractéristique d'Aragon, du sens qu'il possède des symptômes d'une crise littéraire, Aragon va jouer sa partie dans le concert de la crise de la littérature et de la littérature de crise des années soixante et prend sa place dans le cortège des novateurs avec Blanche ou l'Oubli (1967).

Il s'y déguise en linguiste, et pour bien marquer l'aspect autobiographique d'un personnage que, d'autre part, il ne cessera de vouloir détacher de lui, il fait naître son Geoffroy Gaiffier le 3 octobre 1897, le jour même de sa propre naissance : s'il n'est pas lui, il est donc, une fois encore, son double ; s'il est linguiste - et Aragon lui-même, sans être comme son héros un spécialiste, a toujours été spécialement attentif aux problèmes de langage -, c'est que, dans ces années 1960, c'est le langage qui est en question, et l'utilisation littéraire du langage. Mais à travers cette interrogation sur le langage, se manifeste une plus grave interrogation, concernant la capacité du langage à rendre compte de la continuité d'une histoire, ce qui est la prétention même du roman ; c'est aussi l'interrogation sur le point de savoir si le langage peut rendre compte de l'histoire personnelle et traduire l'identité de la personne à travers le temps. Geoffroy Gaiffier écrit alors son autobiographie ou du moins la part de cette autobiographie qui concerne ses amours avec Blanche dans les années 1920. Il le dit lui-même : « Je ne suis pas un romancier, moi. » Mais pour tenter de mieux retrouver Blanche, qui l'a quitté tout de suite après la guerre, et afin qu'elle ne sombre pas dans l'oubli, il veut l'arracher au passé et, pour ainsi dire, la mettre au présent ; or, c'est là une opération romanesque, relevant de ce qu'il appelle « l'hypothèse-roman », dont il est lui-même incapable. Il va donc inventer un personnage chargé de cette opération, la jeune Marie-Noire, la maîtresse de Philippe, reconstituant ainsi le couple qu'il formait avec Blanche quarante ans auparavant. Mais le problème qui se pose alors est celui du langage, puisque Geoffroy utilise son langage et Marie-Noire un autre langage ; finalement, il est impossible d'accorder ensemble ces deux langages et par conséquent d'accorder le roman et l'autobiographie. Aragon fera mourir Marie-Noire étranglée par son amant, après avoir essayé de retrouver la Blanche réelle.

Pourquoi donc Geoffroy ne s'est-il pas contenté de se raconter à lui-même ses souvenirs en écrivant simplement son autobiographie d'amant, mais aussi de linguiste ? Lorsqu'il répond à cette question, car il se la pose avec une sorte d'irritation, on peut penser que cette réponse est aussi celle d'Aragon, et l'explication de son recours au roman ; on voit ici réapparaître le personnage du double :

« Ce besoin que j'ai d'un interlocuteur... Je me suppose un autre qui m'écoute... Si je dis vous, c'est que j'ai besoin d'un vous. Pour penser. Pour me souvenir. Pour parler... Et c'est bien le secret de ma vie... L'enfant monstrueux que personne n'a vu, et que trahit

pourtant une fenêtre de plus à la façade du château. Le secret du château c'est que vous n'existe pas. Ce vous qu'écrire sollicite. »

« Ce vous que j'invente contre l'oubli », est-ce aussi le secret d'Aragon et de son œuvre romanesque ? Il semble bien l'avouer dans ce roman qui est son dernier roman et qui est aussi une mise en question du roman. Situation ambiguë du romancier entre lui-même et sa mémoire, entre lui-même et l'histoire, entre lui-même, sa mémoire, l'histoire, et la réalité : « Ce vous... qui me ressemble et ne me ressemble pas. Qui me ressemble assez pour m'entendre à demi-mot, qui ne me ressemble pas, parce qu'il est, par exemple, plus jeune, ailleurs, en proie à d'autres drames, qu'il sait ce que je ne sais pas, comme ce que je sais il l'ignore. »

Tel est le mot de la fin, sinon de *Blanche* ou *l'Oubli*, du moins de l'œuvre romanesque d'Aragon qui, dès lors, renonce à cette lutte contre l'oubli qu'était la traduction en roman de l'expérience autobiographique. Son Geoffroy Gaiffier se désintéresse de « l'hypothèse-roman », car, dit-il, il s'est « assez mesuré à la grandeur du temps » ; mais il se désintéresse aussi de l'hypothèse-autobiographie et s'écrie, à la dernière page de *Blanche* :

« Dire que les hommes maintenant se construisent des machines appelées « mémoires »... et rien ne leur semble plus atroce que d'oublier. Ils oublieront pourtant ce monde à leur tour, et la douleur, et leur visage. »

L'autobiographie de l'échec : Pierre Drieu La Rochelle (1893-1945)

A propos d'*Aurélien*, Aragon déclare qu'un certain aspect de son personnage lui a été inspiré par un écrivain, Pierre Drieu La Rochelle, que sa prise de position politique en faveur du fascisme et de la collaboration a rejeté un temps dans les oubliettes de l'histoire, mais qui, avec le recul, retrouve progressivement sa place parmi les témoins du désarroi de toute une génération, ce désarroi dont Aragon a entendu rendre compte dans *Aurélien*.

Drieu, en effet, est d'abord l'ancien combattant, déçu par la guerre et son issue, et il élaborera, à partir de cette déception, une œuvre double d'essayiste politique et de romancier autobiographique, l'autobiographie romancée ayant pour fonction de libérer l'expression des états d'âme qui servent de fondement et de justification à la réflexion et à l'engagement politiques. Or, l'une et l'autre part de cette œuvre double sont hantées par l'obsession de l'échec, d'un échec qui n'est pas seulement personnel, qui est aussi celui d'une société, d'une culture, d'une civilisation, la société bourgeoise et la civilisation européenne, solidaires l'une de l'autre.

Dès 1922, dans *Mesure de la France*, essai à beaucoup d'égards prophétique, Drieu dresse un tableau impressionnant, servi par ce style puissant qui restera toujours le sien, du déséquilibre que fait apparaître la confrontation entre la vieillesse et la dégénérescence de l'Europe, et le potentiel de puissance et de croissance de l'Amérique, de la Russie, de la Chine. Ce constat lui inspire de réagir contre cette situation par l'élaboration d'une véritable mystique européenne qui s'exprime dans *Genève ou Moscou* (1928) et *l'Europe contre les patries* (1931). C'est à partir de là que Drieu, après avoir, en 1936, rencontré Jacques Doriot - maire de Saint-Denis et ex-dirigeant du Parti communiste converti à un fascisme populaire -, s'engagera dans la voie qui le conduira à la collaboration, mettra au service de cette cause la *Nouvelle revue française* dont il prend la direction, et, pour devancer le sort qui l'attend, se suicidera en mars 1945.

Il avait débuté comme poète, puis fréquenta Aragon et les surréalistes ; ses premiers recueils, *Interrogation* (1917) et *Fond decantine* (1920), que l'œuvre romanesque a fait oublier, n'en sont pas moins révélateurs. Ces poèmes, en effet, sont l'autobiographie de l'ancien combattant, qu'ils tentent de libérer de ses hantises et de son désarroi, de cette solitude qu'il ressent avec une acuité tragique « *au milieu de l'implacable sollicitude du monde* ». Mais Drieu n'est pas de ceux qui peuvent se sauver par la poésie : s'il y renonce, ce n'est point que le don lui manque ; ses deux recueils, au contraire, montrent qu'il avait tout pour être un poète du premier rang ; c'est, tout simplement, que la poésie ne réussit pas à le libérer. Il multipliera les tentatives de libération, du côté de Dada et du surréalisme, du côté de toutes les aventures intellectuelles et sentimentales qui s'offrent à son exploration et dont l'expérience nourrit ses premiers récits, *Etat-civil* (1921), *l'Homme couvert de femmes* (1925) ou encore les nouvelles de *Plainte contre inconnu* (1925).

Il va ainsi développer, dans une forme romanesque presque totalement libérée, où s'entrelacent les épisodes d'une intrigue, les réflexions de personnages toujours plus ou moins doubles de Fauteur, les incidents symboliques, les tableaux et descriptions réalistes, une **double autobiographie**, la sienne propre, celle de sa complexité et de son inquiétude, et celle de son temps, de sa classe sociale et de sa génération. Il aboutit ainsi à cette sorte de **diptyque** que forment *Rêveuse bourgeoisie* (1937) et *Gilles* (1939), le premier roman relevant plutôt de l'autobiographie collective, avec cependant insertion de l'autobiographie personnelle, et le second, de l'autobiographie personnelle avec insertion correspondante d'éléments d'autobiographie collective : de sorte que les deux romans sont étroitement solidaires, cette solidarité même étant particulièrement caractéristique du personnage littéraire de Drieu La Rochelle.

La société est, en effet, pour lui le miroir où se reflète une image de lui-même, tandis qu'une autre part de sa personnalité refuse de s'y reconnaître. Le recours romanesque est donc le moyen de traduire cette dissociation en conférant à l'auteur le pouvoir de projeter hors de lui cette image qu'il refuse et qu'il confond alors avec le miroir social où elle se reflète. Mais en même temps, cette image, il veut aussi, à l'intérieur du miroir social, lui donner une certaine distinction : ainsi les héros de *Rêveuse bourgeoisie* seront à la fois des représentants de cette bourgeoisie où Drieu va les cueillir, et des romantiques velléitaires, comme sans doute il l'était lui-même. Mais l'auteur reste en même temps extérieur au miroir et aux personnages qu'il y regarde, et les soumet à ce qu'il appelle une « observation systématique », laquelle

comporte une part considérable d'auto-observation.

Pierre Drieu la Rochelle, *Mesure de la France* (1922), réédition avec *Ecrits 1919-1940* (1964).

« Assez de ce mensonge sur lequel on aura pu vivre tout au plus pendant les vingt premières années de ce siècle, assez de ce vieux petit jeu des étiquettes. Nous nous valons tous, nous sommes tous les mêmes, tous actionnaires de la Société moderne industrielle au capital de milliards en papier et de milliers d'heures de travail fastidieux et vain. Que ce soit à Kharkov ou à Pantin, à Shangai ou à Philadelphie, c'est la même chose, n'est-ce pas ? partout on travaille en grand dans le carton-pâte ou le fer-blanc... » (*Mesure de la France*).

Cette **méthode** et la **structure romanesque** qu'elle implique - structure double et superposée, soubassement autobiographique et superstructure romanesque - atteint sa perfection et la plénitude de sa force dans *Gilles*, roman d'un individu et d'une société solidaires, où « l'observation systématique », poussée éventuellement jusqu'à la satire, combine, avec une extrême habileté, l'aveu autobiographique et la lucidité du regard. Drieu choisit à dessein de présenter d'abord son roman comme une sorte de chronique qui va de la fin de la Première Guerre à la veille de la Seconde ; ce qui lui permet, puisqu'il a été lui-même un acteur de cette chronique, de fondre ensemble l'observation d'une société en train de se défaire, et le journal transposé de sa propre expérience. Chronique construite autour du personnage de **Gilles Gambier**, mais répartie en quatre épisodes dont les titres, loin d'être historiques, sont au contraire symboliques et désignent les étapes d'un parcours, proche de celui de l'auteur : la Permission, l'Elysée, l'Apocalypse, Epilogue. A l'intérieur de cette première répartition, Drieu insère une structure oscillatoire qui découle de l'attitude constamment hésitante de son personnage, tantôt courageux et tantôt lâche, tantôt s'abandonnant à un érotisme déchaîné, tantôt se plongeant dans l'ascétisme. C'est que le monde autour de lui oscille aussi et hésite, voit ses valeurs se dissoudre dans cette oscillation. Finalement, par lassitude, Gilles, comme Drieu, du moins on est en droit de le penser, face à cette faillite générale, se laisse tenter par des aventures qui sont autant de fuites en avant : il s'essaie en vain à la politique, au journalisme, à la littérature ; pour échapper à ce vide social, moral, politique, intellectuel, il ira en Espagne risquer de se faire tuer dans les rangs des troupes franquistes : acte de désespoir plus que de courage, semble-t-il, et, pour le lecteur d'aujourd'hui, prémonition du suicide même de Drieu en 1945.

Une voie cependant était peut-être encore ouverte sinon à Gilles, du moins à Drieu. C'est au moment même où il acquiert la certitude de la défaite allemande qu'en 1943 il publie *L'Homme à cheval* ; il fait en Suisse un voyage dont le but n'est pas d'échapper à sa défaite et à ses conséquences, puisqu'il refuse d'y rester comme réfugié, ce qui lui eût été facile. La Suisse de 1943, carrefour préservé de cette Europe pour laquelle Drieu avait autrefois milité, lui apparaît-elle alors comme un lieu de pèlerinage aux sources, où il se rend avant de consommer sa défaite ? Deux tentatives précéderont le suicide définitif de mars 1945. Et, à la fin de *L'Homme à cheval*, le héros, avant de disparaître à pied - « *L'homme à cheval était à pied* », telle est la dernière phrase du roman -, fait un pèlerinage aux sources de ses rêves, en ce lieu sacré qu'est, sur les hauteurs qui forment frontière entre le Pérou et la Bolivie, le lac Titicaca. Après le suicide de Drieu, on trouvera sur sa table de travail un recueil de textes de mystique hindoue, et avant de mourir, il avait déclaré qu'il se sentait tenté de devenir « chrétien par lassitude ».

Dans *L'Homme à cheval*, Drieu libère ses rêves, mais sans rien perdre de la lucidité qui pressent l'inéluctable échec des rêves, à moins que l'homme sache s'élever jusqu'à l'altitude d'un monde au-delà de la fatalité d'échec des rêves humains, qui ne peut être que le monde du sacré : les quatre mille mètres d'altitude du lac Titicaca, lieu saint des Incas, sont plus qu'un symbole, le signe d'un dépassement définitif, de l'entrée dans un autre monde dont nul ne peut savoir si c'est un monde en quelque manière monastique, un « toit du monde » comme le Tibet auquel Drieu compare ces hauteurs sud-américaines, ou si c'est un monde au-delà de la mort : la pure et simple disparition du héros à la fin du roman, l'abolition de ce qui le constituait comme héros-centaure, « homme à cheval », laisse la question en suspens.

Roman à beaucoup d'égards étonnant, unique en son genre, cet *Homme à cheval*, où le couple Jaime-Felipe, le héros et le compagnon, l'homme d'action et le témoin, est bien la projection du couple intérieur

que Drieu portait en lui, le couple de l'imaginatif et de l'observateur, du rêveur d'action et du désabusé. Dans les aventures du centaure Jaime Torrijos, aventures militaires, politiques, amoureuses, Drieu réalise son propre mythe, ce mythe qu'une société et une civilisation déliquescents lui interdisent de vivre : on comprend alors que sa dénonciation de cette société et de cette civilisation prenne parfois des allures de vengeance personnelle, et quand il en est ainsi, ce ne sont pas les moindres moments de l'œuvre de Drieu. Mais même dans l'imaginaire - là est tout le pathétique de l'Homme à cheval - ce mythe est voué sinon à l'échec, du moins à l'impossibilité ; s'il y a, au-delà de cette impossibilité inscrite dans sa défaite finale, un triomphe de Jaime, ce ne peut être que par un saut dans l'inconnu, l'inconnu des hauteurs du sacré.

Présenté par le narrateur comme un manuscrit trouvé dans les papiers de son grand-père, ce roman n'est peut-être que la relation d'un rêve : « Il n'y avait pas eu de Jaime Torrijos selon l'histoire, et ce récit, qui renferme de monstrueuses inexactitudes, semble avoir été écrit par quelqu'un qui n'a jamais mis les pieds en Bolivie, qui tout au plus en a rêvé. » Mais cette « information », au lieu d'être placée, comme c'est la coutume en pareil cas, avant le récit, est placée au contraire à sa suite, et le stratagème littéraire traditionnel devient un procédé de démythification a posteriori.

C'est que le Jaime Torrijos du récit, en effet, n'est qu'un rêve ; plus réel est le Jaime d'au-delà du récit. Traduction du sentiment qu'avait de plus en plus Drieu de sa propre irréalité comme de l'irréalité du monde autour de lui : l'histoire de l'Homme à cheval est l'autobiographie testamentaire d'un Drieu livré au rêve dans un monde qui nie la possibilité même du rêve et de sa réalisation en actes ; mais c'est aussi le prologue d'un futur au-delà du temps et du monde, le futur du sacré et de l'inconnu, le futur aussi du silence. Ce que confirment les textes posthumes de Drieu La Rochelle, en particulier les Mémoires de Dirk Raspe (1966) et plus encore le Récit secret (1958), rédigé à la veille de son suicide, et le Journal 1944-1945 (1961).

Autopsie et autobiographie de la vie privée : Marcel Jouhandeau (1888-1979)

Marcel Jouhandeau (1888-1979) en 1954 :

« *Ce monde que j'ai construit, j'avais dû l'imaginer à l'avance... Et peu importait que « ce monde » eût la moindre existence, la moindre valeur pour les autres : il devait n'être qu'à mon usage, valable d'abord pour moi seul, seulement pris à ma taille* » (*Essai sur moi-même*, 1946).

Balzac, déjà, avait vu dans la vie privée un miroir privilégié des phénomènes moraux et sociaux et si, dans la Comédie humaine, il lui consacre un certain nombre de « scènes », c'est pour rendre compte des découvertes que peut opérer l'observation directe de la vie privée des individus, des couples et des familles. S'il arrive qu'un écrivain explore sa propre vie privée et, par extension concentrique, celle du monde et de la société qui l'entourent, si, de plus, il intègre à cette vie privée son expérience morale, métaphysique, spirituelle et religieuse, si tous les problèmes humains, y compris les problèmes du surnaturel, sont regardés et vus dans ce seul miroir, la narration autobiographique, romancée ou non, lui apparaîtra comme la loi nécessaire de son œuvre.

Tel est le cas de Marcel Jouhandeau qui, d'ailleurs, déclare, à propos de Prudence Hautechaume (1927) : « C'est l'histoire des familles qui m'intéresse. » Il s'ensuit un certain nombre de conséquences : tout d'abord, l'autobiographie n'exclut pas, mais au contraire inclut l'observation de l'entourage du narrateur, puisque cet entourage, il se l'approprie et, par cette appropriation, au lieu qu'il ait à s'extérioriser pour regarder les autres, ce sont ces autres qu'il intègre à sa propre vie personnelle et privée ; il se pourrait que la fameuse ironie très particulière de Jouhandeau tienne, pour une bonne part, à cette sorte de tour de passe-passe ; ensuite, seconde appropriation, les relations de l'homme avec ses semblables, avec lui-même, avec Dieu, ses bassesses et ses grandeurs, ses tentations et son inquiétude, ses vices et ses vertus, ses crimes et ses bonnes actions, tout cela est aussi une affaire privée, qu'il s'agisse de l'auteur lui-même ou de ses personnages qui sont ses doubles ou ses voisins ; car le roman autobiographique de la vie privée implique nécessairement que tout personnage soit au moins, d'une manière ou d'une autre, un voisin : Jouhandeau n'inaugure-t-il pas son œuvre par une évocation de lui-même dans son voisinage le plus proche, sa famille, avec *la Jeunesse de Théophile* (1921), et par une observation de ses voisins de Guéret, *les Pincengrain* (1924) ? Enfin, cette réduction, ou plutôt ce rassemblement d'une matière surabondante en un seul point de vue, celui de la vie privée, vient bouleverser les lois ordinaires de la narration, à tel point qu'on peut se demander si Jouhandeau est encore un « romancier » ou même simplement un « nouvelliste » : il n'a dans son projet ni la continuité narrative, ni le souci de construire une action, encore moins l'intention de dégager du récit une signification psychologique, morale ou sociale. Son réalisme, car il est réaliste, est d'une tout autre sorte : il sert à conférer un caractère d'objectivité aux impressions personnelles qui forment le tissu du récit et dont Jouhandeau est convaincu qu'elles lui révèlent l'essence même des êtres, essence manifestée dans leur vie privée dès le moment où le narrateur se l'est appropriée. C'est la même méthode qu'il applique à lui-même et il se traite comme il traite les autres, avec le même réalisme, la même ironie, le même mécanisme d'appropriation, qui devient alors une auto-appropriation.

Ce principe d'appropriation, prolongement de la relation de voisinage que le narrateur entretient avec ses personnages et avec lui-même, produit l'ironie comme allant de soi, comme coulant de source, ironie qui se substitue aux effets ordinaires de la narration. Elle tient, pour l'essentiel, à ce que la relation de voisinage, que Jouhandeau entretient même avec Dieu, crée inéluctablement un complexe proprement ironique de sympathie et de cruauté - oserait-on dire même de sympathie cruelle ou de cruauté sympathique ? Ce ne serait pas seulement jouer sur les mots -, mais aussi d'intimité et de distance, de participation et d'objectivité.

Jouhandeau dit de son ironie que c'est « une façon de traiter avec la plus grande objectivité ce que l'on porte en soi de plus intime, avec un amer détachement ce que l'on a de plus cher ». Ironie qui entretient des liens étroits avec l'impudeur que suppose le caractère obligatoirement indiscret des révélations sur l'intimité privée du narrateur et de ses voisins, combinaison d'ironie et d'impudeur qui débouche éventuellement sur

le scandale ou sur le sacrilège.

Lorsque Jouhandeau s'occupe des *Pincengrain* en utilisant le vrai nom d'une famille de Guéret, sa ville natale, le scandale qu'il provoque alors trouble si profondément le chef-lieu de la Creuse que c'est comme une *Aquarelle de Bakst* (1920) pour une affiche de la danseuse Carvathis (Elisabeth Toulemon), future épouse de Jouhandeau (1929), l'Elise de Monsieur Godeau Antigone (1944), reprise de 1947 au Théâtre de petite révolution. Lorsqu'il parle de ses relations avec Dieu, ce qui lui arrive constamment, c'est avec la même impudeur et la même ironie : son premier livre, l'autobiographie de sa jeunesse provinciale, mystique et sensuelle, la Jeûneuse de Théophile, est par lui défini comme une histoire « ironique et mystique » et dans son Essai sur moi-même (1946), il déclare : « Il n'y a d'ironie dans mes livres que là où il y a mysticisme » ; quant à ce qu'est pour lui dans ce cas l'ironie : « une certaine attitude plus libre qu'on n'est accoutumé d'avoir à l'égard du surnaturel ». Pour Jouhandeau, en effet, sa relation avec Dieu, comme avec lui-même, comme avec sa femme, comme avec ses voisins, est une relation de défi, et, plus la relation est spiritualisée, plus le défi est provocant, la provocation ironique atteignant son maximum de puissance lorsqu'il s'agit de Dieu. La relation éminemment privée de Jouhandeau avec Dieu inclut alors nécessairement une certaine dose de satanisme, comme, tout aussi nécessairement, une dose proportionnelle de satanisme ou d'atmosphère infernale vient pimenter d'ironie profanatrice toutes les relations privées que Jouhandeau entretient avec ses proches, avec le monde et avec lui-même.

Il est à cet égard des relations privilégiées, parce qu'elles libèrent plus efficacement que d'autres cette ironie qui devient alors, sous la plume du narrateur, à la fois la marque de son irruption personnelle et l'outil favori de son exploration de la nature humaine dans le double miroir des autres et de lui-même. Aussi se projette-t-il constamment dans ses personnages et l'objectivité de son réalisme apparent est à la fois le masque et l'expression de sa propre impudeur.

Dans Prudence Hautechaume, il met en scène cette marchande de nouveautés de Chaminadour-Guéret, qui a l'air de mener une existence aussi dérisoire que banale, mais, lorsque vient le soir, Prudence prend une tout autre dimension, celle même de son observateur-créditeur ; comme lui, elle gravit les marches qui la conduisent à une mansarde au haut de sa maison - c'est le point de vue même de Jouhandeau lorsqu'il regarde le monde - pour observer et enregistrer, avec une jouissance quasi satanique, ce qui se passe dans la ville :

« Rien n'était plus délectable à Prudence que ce moment et l'on eût dit qu'elle n'acceptait tous les sacrifices du jour que pour ne rien faire, depuis dix heures jusqu'à minuit, dans ce cadre si près des étoiles, que de surveiller âprement sa ville qu'elle connaissait comme une reine son empire, comme un sage l'univers, jusqu'à la moindre pierre de la plus humble encoignure. Les cinq ruelles qui rayonnaient du rond-point de la Grand'Place, avenues secrètes de son âme, lui livraient toutes les démarches des autres... Ainsi, aucun jeu des silhouettes ni des chandelles, aucun rendez-vous des autres n'échappait à Prudence, friande de ce spectacle, comme si le Diable eut animé devant elle, pour l'amuser toute seule avec Dieu, ses cinq poupées de bois. »

Prudence Hautechaume a peut-être bien existé réellement à Chaminadour, mais elle est aussi le double fidèle de Marcel Jouhandeau, et ce qu'elle fait ici, ainsi que le plaisir qu'elle ressent, c'est, à son échelle médiocre, ce que, sur une échelle autrement plus vaste, Jouhandeau a fait toute sa vie et tout au long de son œuvre. Que fait-il d'autre, en effet, dans les trois volumes de Chaminadour (1936-1941) ? Par exemple, lorsqu'il observe ce qui se passe quand le facteur vient d'entrer chez la cordière du pays :

« Le facteur entre chez la Bazelard, la cordière, après-midi au mois de mai. Debout dans son arrière-boutique, elle tenait son journal déployé devant elle, de façon qu'on ne voyait que son tablier, ses mains et ses deux pieds.

« Le facteur lève le tablier, le jupon, la chemise et se met à la peine, accroché à son mât : le journal était toujours devant lui, étendu entre deux mains, immobile comme un mur, et pas même à la fin, quand l'orage fut si patent que la bonde éclata, le facteur n'entendit la cordière avouer le plaisir qu'elle prenait et il put se retirer et la chemise, le jupon, le tablier retomber, sans que le journal eût bougé. » 7

Que fait-il d'autre encore lorsqu'il raconte la mort du Chanoine Malterre, qui, dit-il, ne fut, comme toute sa vie, qu'un « spectacle » ?

« N'est-il pas mort presque subitement en mimant sur son lit d'agonie à minuit, une nuit de Noël, la Messe qu'il devait dire à la même heure parmi tout le flaflo de la chapelle illuminée ? Et depuis l'orchestre

de choix auquel on demanda sur son ordre d'exécuter son Ave verum préféré jusqu'à l'armée des Enfants de chœur d'honneur que dirigeait un maître de cérémonies de haut style, tout un peuple d'invités de marque était là pour le voir mourir. »

Jouhandeau, lui aussi, portait en lui une tentation théâtrale, bien des pages de son œuvre en témoignent et particulièrement cette complaisance avec laquelle il porte sur la place publique, en publiant tout ce qu'il écrit, le contenu entier de sa vie privée, en y incluant aussi celle de ses innombrables voisins. Complaisance qu'il nuance d'ironie, mais, en le lisant, on en vient à se demander s'il n'y a pas alors, comble de l'art, ironie au second degré, dans la mesure où cette ironie, qui se donne l'air de vouloir contrecarrer la complaisance, a pour véritable fonction, au contraire, de la souligner, mais sans s'en donner l'air. C'est là sans doute une des plus étonnantes réussites du style à la fois simple et insolite de Jouhandeau, cette prose si cruelle à force d'élégante précision, où il trouve une telle satisfaction qu'elle se communique à son lecteur et que lui-même n'arrive pas à en épuiser les ressources ; ce qui explique sans doute la prolifération croissante d'une œuvre aboutissant à l'immense autobiographie que représentent, après les six volumes de Mémorial (1948-1958), les vingt-six volumes de Journaliers déjà parus lors de la mort de Jouhandeau. Mais dans cette abondante production, il y a tout de même sinon un ordre, du moins des thèmes dominants : après l'enfance et l'adolescence à Chaminadour, Jouhandeau invente un personnage qui n'est qu'à peine un masque puisque son nom a la même finale que le sien, Monsieur Godeau. Il l'inspecte d'abord dans son intimité (Monsieur Godeau intime, 1927) ; après quoi, il le marie, comme il fera lui-même lorsqu'il épouse en 1929 une danseuse, Elisabeth Toulemon, dont le nom de théâtre était Caryathis et qui deviendra, par modification abrégée de son prénom, l'Elise de Monsieur Godeau marié (1933) et des Chroniques maritales (1938). La vie privée et intime du couple devient alors le noyau autobiographique d'une œuvre qui n'a plus grand-chose à voir avec quelque forme de roman que ce soit. C'est vraiment une chronique, une sorte de journal intime du couple, mais avec cette distinction que souligne l'objectivité implacable du langage : tout y joue sa partie, les comportements, les conversations, les accrochages et les scènes, les réflexions que se font l'un sur l'autre les deux membres du couple (mais surtout le mari sur la femme) et même des méditations de portée spirituelle sur la signification et la portée de l'épreuve du mariage. C'est à tel point que Jouhandeau en vient à construire ainsi une sorte d'épopée matrimoniale, à travers laquelle d'ailleurs il met au jour les profondeurs les plus inavouables de l'âme aussi bien que ses aspirations les plus hautes, avec confusion délibérée, mélange systématique du haut et du bas, du bien et du mal, du pur et de l'impur : image de l'auteur, de sa complexité, de ses contradictions, dont la fascination est multipliée par cette réfraction dans le miroir de son récit.

Une Pincengrain, Véronique, de Chami-nadour s'est d'abord trouvée prise pour Monsieur Godeau d'un amour quasi mystique qui lui a fait perdre la raison. Aussi Monsieur Godeau a-t-il épousé, comme Jouhandeau, une danseuse dont le nom est bien proche de celui de la femme du narrateur, Elise Apremont : selon les Chroniques maritales, celle-ci a eu une enfance difficile, n'a reçu pratiquement aucune éducation morale, a appris surtout à satisfaire tous ses caprices à n'importe quel prix, à jeter l'argent par les fenêtres. Tout cela, Monsieur Godeau le savait quand il l'a épousée ; c'est même sans doute pour cela qu'il l'a épousée, pour faire du mariage, délibérément, une épreuve. Après quoi, il trouvera quelque jouissance à raconter cette épreuve : c'est quatre ans après son propre mariage que Jouhandeau publie Monsieur Godeau marié.

De cette épreuve, Monsieur Godeau tient un journal minutieux et fait un objet quotidien de méditation :

« Approche de ce mariage comme d'un acte merveilleusement grave. Certes je serai là et aussi un certain pli de ma lèvre, pour que l'ironie soit sauve.

« ELISE : - Tu étais une place forte qu'on ne pouvait prendre, mais surprendre. Je t'ai surpris. »

« Éternellement il y aura eu l'avènement de cette femme qui tout d'un coup me ruine.

« Je me sens devenir « pauvre », « le Pauvre ». Pauvre homme !

« Demain je ne posséderai plus rien en propre.

« Une vie nouvelle commence pour moi, quelque chose me souffle que je vais vers la Pureté, que j'entre dans la Ligne droite. »

Marcel Jouhandeau dans son jardin devant sa maison vers 1970.

Le moment est alors venu d'élaborer une théorie quasi mystique de l'épreuve matrimoniale, ce que ne manque pas de faire aussitôt Godeau-Jouhandeau :

« Je réalise l'histoire d'un homme qui se sauve en se perdant, qui embrasse volontairement la volonté d'un autre être, la Servitude, la Douleur, qui épouse la Pauvreté pour se purifier, pour se séparer une bonne fois de lui-même, de ce qu'il y avait en lui d'avarice, de puissance, de sécurité, de liberté. L'étrange, c'est que ce que je fais ressemble au contraire de ce que je fais et que c'est l'équivoque surtout qui m'attire. J'aime que cette femme que j'épouse trompe le monde sur moi et d'être le meilleur au moment même où je semble le pire. »

Tout Jouhandeau est dans cette dernière formule. Être le meilleur au moment où on paraît le pire est le principe de sa morale ou de son immoralisme : il est un maître dans ce jeu de l'être et du paraître dont il a si souvent scruté les manifestations secrètes en lui-même et chez ses voisins. Et le couple conjugal est le lieu privilégié d'exercice de cette « équivoque » qui « l'attire » ; s'il épouse Elise, c'est qu'il pressent qu'elle sera dans cette affaire sa complice et son faire-valoir ; s'il la traite comme il fait quand il écrit d'elle et de lui, c'est de sa part une sorte d'hommage qu'il lui rend, hommage dont il prend bien soin, avec toute l'ironie dont il est capable, de faire qu'il semble le contraire de ce qu'il est.

Il est un autre couple, lieu privilégié, lui aussi, d'exercice de l'équivoque, le couple que Jouhandeau forme avec Dieu, dont l'analogie avec l'autre couple est parfois saisissante. En tout cas, la relation avec Dieu est marquée du même jeu ironique de l'être et du paraître, de la même équivoque entre le meilleur et le pire, et l'on comprend que Jouhandeau ait appelé son premier récit autobiographique, la Jeunesse de Théophile, une « histoire ironique et mystique ». Le mystère équivoque de la relation entre l'homme et Dieu, où ne cesse aussi d'intervenir quelqu'un qui ne peut être que le Diable, est au cœur de l'œuvre de Jouhandeau, même lorsqu'il n'écrit que de son expérience conjugale ; le texte que nous avons cité de Monsieur Godeau utilise, en employant la majuscule, les allégories mystiques de la Pauvreté et de la Douleur : nous savons que Jouhandeau était grand lecteur des mystiques, sainte Thérèse en particulier. Mais le mystique se situe pour lui au-delà du moral et il veut se rendre capable d'adopter, à l'égard du surnaturel, une attitude de totale liberté : une des fonctions de l'ironie et de l'immoralisme est de rendre possible cette liberté. Attitude qui implique que la valeur suprême n'est pas le « bien », mais la Perfection, de sorte que le péché dans son état de pure perfection l'emporte en valeur mystique sur la simple « vertu » dans sa médiocrité. Il doit donc exister des communications, secrètes mais essentielles, entre le surnaturel et l'inavouable, entre ce qui vient de Dieu et ce qui vient de Satan, et le lieu de jonction de ces communications, c'est bien l'âme humaine. Pour les repérer, c'est l'intimité même de cette âme, telle qu'elle peut être saisie dans la vie privée des êtres, qu'il faut scruter au microscope : Jouhandeau a donc commencé par la vie privée de ses voisins, mais, bien vite, il s'aperçoit que l'objet à scruter le plus proche de lui, c'est bien sa vie privée et celle de son couple. Mais sans doute ne faut-il jamais perdre de vue, pour comprendre son projet, que cette entreprise de pénétration ironique est pour lui le moyen de se fourbir des armes pour son affrontement avec Dieu, car il s'agit bien d'un affrontement, qui peut même aller jusqu'aux abords du sacrilège ; mais tenter le sacrilège, n'est-ce pas une manière de reconnaître l'existence et la puissance du sacré ? Ce que Jouhandeau dit de la prière et de la messe est à cet égard sans équivoque : « Prier Dieu, c'est le soumettre. La messe est une sainte violence que le prêtre fait à l'Eternel. »

Pourtant, lorsque Jouhandeau parvient au seuil de la vieillesse, il choisit de couronner son œuvre par la proposition d'une sagesse, comme si l'expérience de l'immoralisme, de l'ironie, du sacrilège, mais aussi les leçons de l'épreuve, de la méditation et de la prière, ouvraient sur une ultime et supérieure harmonie, comme si la vie privée, après avoir été le réceptacle de tout ce que peuvent engendrer des êtres qui ont « une silhouette d'insecte et une envergure d'anges », pouvait enfin devenir le réceptacle d'une innocence retrouvée au-delà de l'épreuve. Tel est le sens des Réflexions sur la vieillesse et la mort de 1956 et des Réflexions sur la vie et le bonheur de 1958. Mais, dès 1946, dans l'Essai sur moi-même, où Jouhandeau a condensé les thèmes essentiels de son autobiographie, il jette un regard rétrospectif sur son œuvre : c'est pour en souligner le caractère inattendu à ses propres yeux - « Je ne savais pas où j'allais. Quelqu'un sans doute me tenait la main » - et surtout pour affirmer combien cette œuvre n'a de valeur que par rapport à lui-même, pure autobiographie donc, et domaine privé ; pour affirmer aussi combien son projet, même lorsqu'il pouvait sembler perdu de vue, restait d'ordre surnaturel, de l'ordre d'une curiosité qui, à partir du surnaturel, s'étend par rayonnement et par contagion à tout le naturel. L'Essai sur moi-même contient à cet égard un

texte qui peut être considéré comme la meilleure clef pour une compréhension en profondeur de l'œuvre de Jouhandeau :

« Il n'était question toujours pour moi que de connaître l'Eternel et de me situer en face de lui dans l'espace et dans le temps, de reconnaître mes limites et, s'il était possible, de les étendre en profondeur, en hauteur, en largeur, sans laisser d'atteindre par surprise, à force de curiosité, par intuition de deviner à de certains symptômes dont j'établirais l'échelle graduée, le mystère aussi des âmes des autres, en quoi toutes se ressemblent et chacune diffère, se distingue, et de les installer à leur place respective dans le concert. « La mesure ineffable » de mon âme découverte, je n'avais qu'à recourir à elle pour les connaître toutes. »

L'autobiographie de la malédiction : Louis-Ferdinand Céline (1894-1961)

Jouhandeau avait écrit une *Algèbre des valeurs morales* (1935), suivie d'un essai *De l'abjection* (1939), où la « crise des valeurs », dont on allait beaucoup parler après 1945, était diagnostiquée non point dans son aspect actuel et historique, mais dans sa dimension mystico-métaphysique. On y percevait aussi l'émergence d'un thème qui réapparaît dans les autres œuvres de Jouhandeau, le thème de la condition humaine ressentie comme malédiction : il arrive même que Jouhandeau renchérisse et s'attache à recréer en lui-même, en les multipliant, les symptômes de cette malédiction.

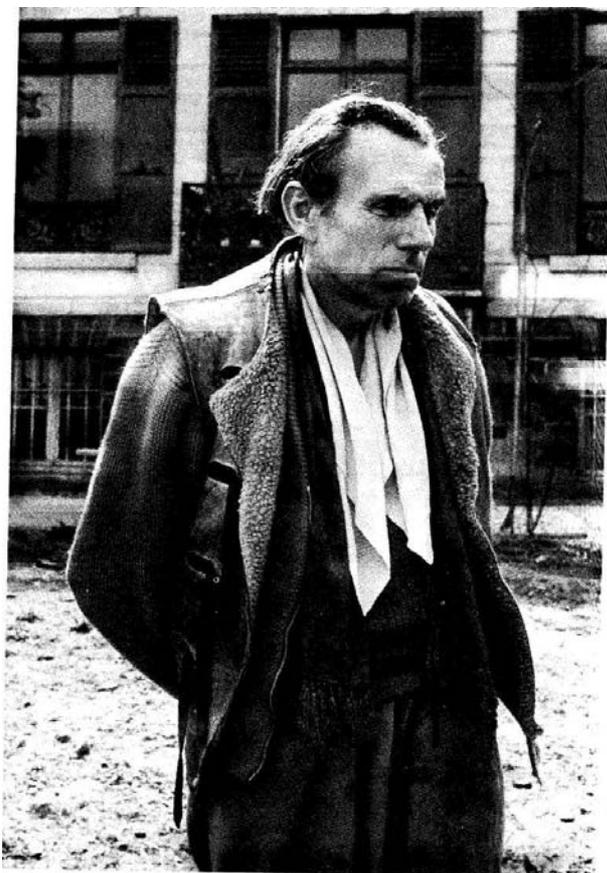
L'échec de *l'Homme à cheval* de Drieu La Rochelle est aussi le résultat d'une malédiction qui fait corps avec lui, et il ne peut finalement y échapper qu'en disparaissant après être passé par la médiation du sacré. Il semble donc que le **recours autobiographique** ait pour double raison, parmi d'autres, la recherche par le narrateur, dans son propre destin, des signes de la malédiction, et la projection hors de soi de ces signes, avec multiplication des échanges entre la malédiction personnelle et la malédiction du monde. Il n'est pas jusqu'à Aragon qui, par personnages interposés, ne projette ainsi hors de lui sa conscience d'un risque de malédiction ; dans la *Mise à mort* et surtout dans *Blanche ou l'Oubli*, il s'attache même à diagnostiquer une malédiction correspondante du langage, du langage littéraire et plus particulièrement du langage romanesque.

Lorsqu'en 1932, Louis-Ferdinand Céline publie *Voyage au bout de la nuit*, il connaît un succès de scandale, provoqué à la fois par le contenu de son récit-pamphlet et par le langage inusité auquel il avait recours. Ce n'était pourtant qu'un début et même Céline respectait encore certains usages, en particulier celui qui veut que l'autobiographie joue au moins la comédie de la pudeur en se masquant derrière un personnage inventé, dont l'auteur se contente de rapporter les faits et gestes et les paroles.

A cet égard, le **Bardamu** du *Voyage au bout de la nuit* est un personnage tout à fait conforme aux lois de l'autobiographie romancée : il a parcouru le même périple que son créateur, de l'Afrique aux Etats-Unis et à la banlieue parisienne, mais ce périple est présenté comme une donnée objective.

Quant au **langage**, il est déjà certes très largement libéré tant pour le vocabulaire que pour la syntaxe, mais enfin il reste dans les limites d'une insertion du langage parlé dans le langage écrit qui peut passer pour une fantaisie pittoresque, pas tellement loin de la manière de Mac Orlan :

« Faut avoir le courage des crabes aussi à Rancy, surtout quand on prend de l'âge et qu'on est bien certain d'en sortir jamais plus. Au bout du tramway voici le pont poisseux qui se lance au-dessus de la Seine, ce gros égout qui montre tout... On dirait à les voir tous s'enfuir de ce côté-là, qu'il leur est arrivé une catastrophe du côté d'Argenteuil, que c'est leur pays qui brûle. Après chaque aurore, ça les prend, ils s'accrochent par grappes aux portières, aux rambardes. Grande déroute. C'est pourtant qu'un patron qu'ils vont chercher dans Paris, celui qui vous sauve de crever de faim, ils ont énormément peur de le perdre, les lâches. Il vous la fait transpirer pourtant sa pitance. On en pue pendant dix ans, vingt ans et davantage. C'est pas donné. »



Ou encore cette description du crépuscule dans « l'enfer africain » :

« Le ciel pendant une heure paraissait tout giclé d'un bout à l'autre d'écarlate en délire, et puis le vert éclatait au milieu des arbres et montait du sol en traînées tremblantes jusqu'aux premières étoiles. Après ça le gris reprenait tout l'horizon et puis le rouge et pas pour longtemps. Ça se terminait ainsi. Toutes les couleurs retombaient en lambeaux, avachies sur la forêt comme des oripeaux après la centième. Chaque jour sur les six heures exactement que ça se passait.

« Et la nuit avec tous ses monstres entraînait alors dans la danse parmi ses mille et mille bruits de gueules de crapauds.

« La forêt n'attend que leur signal pour se mettre à trembler, siffler, mugir de toutes ses profondeurs. Une énorme gare amoureuse et sans lumière, pleine à craquer. Des arbres entiers bouffis de gueuletons vivants, d'érections mutilées, d'horreur. »

Plus tard, en 1958, dans ses *Entretiens familiaux*, Céline considérera le langage du *Voyage* comme un simple essai, peu satisfaisant, encore trop encombré de « littérature » : « *D'instinct, je cherchais un autre langage qui aurait été chargé d'émotion immédiate, transmissible mot par mot, comme dans le langage parlé. Ainsi se constitua le style Bardamu. Maintenant, ce style, je le trouve encore trop vieillot et trop timide.* » Considérant la date du *Voyage au bout de la nuit* et à la lumière de cette réflexion ultérieure de Céline, on ne peut manquer de remarquer la coïncidence qui fait qu'en 1933, Raymond **Queneau** a publié le *Chiendent*, l'œuvre où il inaugure, lui aussi, sa recherche d'un « néo-langage ».

Mais dans le cas de Céline, la violence pamphlétaire de sa réaction à ces malédictions humaines que sont la guerre, la misère, l'oppression (en particulier coloniale) a longtemps masqué la portée littéraire de son œuvre, et la véritable manie antisémite qui s'empare de lui à partir de *Bagatelles pour un massacre* (1937), avec *l'Ecole des cadavres* (1937) et *les Beaux draps* (1941) - attitude qui lui vaudra après la guerre, la prison, l'exil et une longue période d'ostracisme ne fit qu'aggraver le malentendu.

Situation que Céline ressentira comme une confirmation de la malédiction qui pèse sur lui et qui, en sa personne, pèse sur tout homme animé par la volonté de communiquer directement et immédiatement son émotion, quel qu'en soit l'objet. On n'a appris qu'après coup - seuls les plus perspicaces pouvaient s'en douter dès le début - que la **violence célinienne obéissait à un propos délibéré, découlait d'un véritable « art poétique »** révélé dans les *Entretiens avec le professeur Y* (1955) et les *Entretiens familiaux*, où Céline développe les thèmes déjà présents dans le curieux dialogue avec le critique et avec le public qui précède *Guignol's band* (1943) : **le rejet de la « littérature »** (celle, dit-il, que pratiquait son grand-père Auguste Destouches, professeur de rhétorique et spécialiste de la rédaction des discours officiels), la prédilection pour les « grossièretés », les distorsions et désarticulations formelles, les ruptures de rythme soulignées par une ponctuation insolite, tout cela n'est que l'écume visible d'un **langage qui puisse intégralement obéir à la seule injonction qui justifie d'écrire : « Emouvez-vous !, Emouvez-vous bon Dieu ! »**

Or, pour atteindre cet objectif, **deux conditions sont absolument nécessaires** : tirer de soi-même, et seulement de soi-même, la puissance et la violence de l'émotion, le monde, la société, les autres n'étant que des catalyseurs ; et fabriquer, toujours à partir de soi, de sa parole intérieure telle qu'elle apparaît au moment le plus intense de l'émotion, le langage libéré qui seul peut réussir à établir une communication authentique. Il n'y a donc finalement de littérature qu'autobiographique, mais à condition qu'elle le soit intégralement. Il ne suffit pas de transcrire, n'importe comment et à l'aide de n'importe quels procédés, tout ce bouleversement émotif qui se passe à l'intérieur de soi et qui demande à être extériorisé ; il se trouve que ce bouleversement est aussi un bouleversement du langage ; il faut donc, au moment de l'extériorisation, traduire ce bouleversement du langage ; traduction à élaborer dans une langue qui ne soit pas imposée du dehors, mais appropriée à ce texte que l'on porte en soi. Et ce n'est pas facile ; comme dit Céline, « le style, c'est du boulot ! » Cette langue en effet, elle n'est pas donnée, elle n'est donnée ni de l'extérieur ni de l'intérieur, car le texte émotif que l'on porte en soi n'est que virtuel, il n'est pas encore rédigé et le « boulot » du style consiste précisément à le rédiger dans cette langue qui n'existe nulle part, dont seuls les éléments

existent en différents lieux, fort éloignés les uns des autres, du monde qui parle. Alors, il faut puiser dans ces différents lieux de langage, choisir ce qui est utilisable, opérer des raccords entre éléments d'origine différente, produire enfin une certaine cohérence linguistique qui ne risque pas de nuire à la vérité et à l'authenticité de l'émotion. « C'est du boulot », en effet, et Céline s'y attelle avec un acharnement égal à l'acharnement de son émotion. Il est même probable qu'alors l'écriture ainsi pratiquée est à la fois un moyen de proclamer et de vaincre la malédiction universelle qui le hante.

Car la malédiction du monde est comme l'écho de la malédiction intérieure, de même que, réciproquement, la malédiction intérieure est un écho de la malédiction du monde : l'expression autobiographique est seule capable de rendre compte de cette réciprocité. Elle seule permet, en effet, tout d'abord de traduire la différence, cette forme de malédiction qui veut qu'on se découvre différent de tous les autres alors qu'on sait bien qu'on a raison : ce sont les autres qui sont des fous, eux qui vous prennent pour un fou. Il est des circonstances où cette malédiction éclate avec une particulière évidence, la guerre par exemple. Lorsque Bardamu qui, comme Céline, a vingt ans en 1914, après avoir été séduit par un colonel qui passait à la tête de ses troupes place Clichy, décide de s'engager, il partage l'enthousiasme de beaucoup d'autres. Mais une fois sur le front, le voici qui est seul à saisir la vérité absurde de la guerre, comme s'il était un maudit :

« Serais-je donc le seul lâche sur la terre ? pensais-je. Et avec quel effroi !... Perdu parmi deux millions de fous héroïques et déchaînés et armés jusqu'aux cheveux... Nous étions jolis ! Décidément, je le concevais, je m'étais embarqué dans une croisade apocalyptique.

La malédiction des temps modernes : « Je veux vous donner l'idée exacte... pas rencontré un seul vivant, les vivants ! où ?... je dois dire... ils sont partis... »

(Rigodon).

« Comment aurais-je pu me douter moi de cette horreur en quittant la place Clichy ? Qui aurait pu prévoir, avant d'entrer vraiment dans la guerre, tout ce que contenait la sale âme héroïque des hommes ? »

Seule l'expression autobiographique permet aussi de traduire la correspondance entre la malédiction personnelle et la malédiction qui pèse sur certains secteurs du monde, de l'humanité et de la société. Le docteur Destouches qui, après ses errances, s'était installé en banlieue et avait pu voir de près les misères de la « zone », confie à Céline le soin de traduire cette correspondance, et même cette identité entre les deux malédictions. Si le voyage est un voyage jusqu'au bout de la nuit, c'est que la nuit est le moment où les deux malédictions et leur identité se révèlent avec toute la puissance d'une contre-illumination. Après avoir franchi le pont Caulaincourt et passé l'octroi - « devant le bureau moisi où végète le petit employé vert » -, Bardamu arrive à Rancy où il habite et où il exerce son métier de médecin : « J'y étais pour rien, moi, si Bébert n'allait pas mieux du tout. J'avais fait mon possible. Rien à me reprocher. C'était pas de ma faute si on ne pouvait rien dans des cas comme ceux-là. » Or, lorsqu'il arrive devant la porte de Bébert, Bardamu remarque que les visiteurs « n'avaient pas le même air qu'hier » : « Peut-être qu'il est déjà passé, que je me disais. » C'est alors qu'il s'aperçoit que la malédiction est en lui, que c'est en lui que « ça se passe » : « Je cherchais quand même si j'y étais pour rien dans tout ça. C'était froid et silencieux chez moi. Comme une petite nuit dans un coin de la grande, exprès pour moi tout seul...

« Je regardais encore s'il se passait quelque chose dehors, en face. Rien qu'en moi que ça se passait, à me poser toujours la même question.

« J'ai fini par m'endormir sur la question, dans ma nuit à moi, ce cercueil, tellement j'étais fatigué de marcher et de ne trouver rien. »

Mais *le Voyage au bout de la nuit*, outre qu'il utilise le personnage médiateur qu'est Bardamu et que le langage célinien n'y est encore qu'une promesse de libération, est aussi un livre structuré selon le système des épisodes : il y a l'épisode de la guerre, l'épisode africain, avec l'anticolonialisme, l'épisode américain, avec la dénonciation des « temps modernes », et l'épisode banlieusard, structure qui moule encore l'autobiographie sur des modèles romanesques connus.

Avec *Mort à crédit* (1936), Céline rompt avec les modèles, élabore son propre modèle, renonce à toute

structure autre que celle qui relie, selon une sorte de hasard, le Je narrateur à lui-même et au monde ; car Céline, cette fois, parle délibérément à la première personne et le **médiateur entre le docteur Destouches et son double autobiographique**, c'est le pseudonyme écrivant, **Céline**.

Enfin le langage se libère de toute timidité ; même les éléments empruntés au langage parlé cessent le plus souvent d'avoir l'air de se référer, comme dans *le Voyage*, à un modèle qui serait « le-modèle-du-langage-parlé ».

Céline invente ses propres procédés, car il sait qu'il n'y a pas d'invention de langage sans invention de procédés : c'est le procédé de ce qu'il appelle le « style à trous, le style dentelles », dont la forme la plus simple est l'emploi systématique des points de suspension, ponctuation à comprendre dans son sens propre : il s'agit bien de suspendre à chaque instant le cours du langage, non certes pour satisfaire un quelconque caprice formel, mais pour traduire le halètement de la respiration du texte intérieur :

« La table, le bonhomme, la chaise, tout le furniment viré en bringue... Tout ça barre sur les carreaux... s'éparpille... Je suis pris aussi dans la danse... Je trébuche, je fonce avec... Je peux plus m'empêcher... Il faut là, que je le termine le fumier salingue ! Pouac ! Il retombe sur le tas... Je vais lui écraser la trappe !... Je veux plus qu'il cause !... Je vais lui crever toute la gueule... Je le ramponne par terre... Il rugit... il beugle... Ça va ! je lui trifouille le gras du cou... »

Désormais, l'univers célinien s'enrichit de dimensions nouvelles : la malédiction n'a pas seulement des aspects tragiques ou dérisoires, il lui arrive de se complaire dans la drôlerie et la bouffonnerie et même, parfois, dans la tendresse. La vie, telle que l'éprouve Céline, a beau être une « danse macabre », cette danse macabre, dit-il, l'amuse. Mais c'est un amusement volontiers sinistre, qui ne se peut développer que dans la solitude, celle où Céline a toujours vécu, la solitude maudite à laquelle on dirait presque qu'il a fait exprès de s'exposer au temps de sa violence antisémite et collaborationniste, celle enfin où il s'enferme à Meudon, après son retour d'exil, à la suite de l'amnistie dont il bénéficie en 1951. D'où l'importance de sa femme Lucette, de son chat, de ses amis, souvent disparus (Le Vigan, Albert Paraz, Marcel Aymé, etc).

Cette malédiction, jointe à la solitude, lui inspire même d'étonnantes visions, à la limite du fantastique, comme cette apparition fantomatique de Le Vigan, sur le bateau-mouche des morts, dans *D'un château l'autre*.

Alors, il se **réfugie dans le passé**, y compris le passé récent de sa traversée, jusqu'au Danemark, de l'Allemagne effondrée, mais aussi son enfance et les souvenirs de la Première Guerre, tout cela emporté dans une sorte de danse vertigineuse qui, après *D'un château l'autre* (1957) et *Nord* (1959), culmine dans *Rigodon* (posth. 1969). Toute analogie avec le roman est ici abolie, dont la tentation, si elle apparaît parfois, est immédiatement récusée ; il ne s'agit plus de raconter une histoire en allant jusqu'au bout, car si c'est encore une histoire que Céline raconte, en tout cas elle n'a pas de « bout ». Le récit est découpé selon les exigences de l'émotion qui accompagne le souvenir et reconstitue le passé, et, du coup, il n'a plus ni chronologie, ni continuité, surtout qu'il est constamment interrompu par les réflexions et commentaires de l'auteur, réflexions et commentaires qui font partie intégrante de son texte intérieur. Le langage enfin, celui de Mort à crédit, s'en trouve encore plus totalement libéré. Il n'est plus vraiment narratif, il est comme une sorte de pure émission verbale ; il arrive alors à Céline de renverser le processus de la malédiction comme lorsque, dans *Rigodon*, il se transforme en prophète haletant, maudissant le monde moderne dans son incarnation la plus folle, l'automobile et l'autoroute à 130 à l'heure :

« Vlan !... deux mille peupliers ! autopunitif en diable !... que diable ! freins puants ! freins flambants !... toute l'autoroute et le tunnel ! joyeux drilles ivres ! doublant, triplant, s'engouffrant ! le délire, la ferveur que c'est ! ... mille trois cents voitures roues dans roues ! palsambleu Dieu, zut ! viandes si plein de sang, prêtes à roustir ! un coup de champignon ! le four ouvre ! La Messe est là ! pas à l'eau bénite !... au sang chaud ! sang, tripes, plein le tunnel !... »

Se complaisant parmi les décombres, mettant lui-même en œuvre un véritable ravage littéraire, portant partout la torche incendiaire de la malédiction parce qu'il est intérieurement en perpétuel état d'incendie, Céline aurait pu n'être que le négateur d'un monde qu'il rejette. Il est certes ce négateur, mais il est aussi beaucoup plus ; si, par exemple, il ravage le langage, c'est pour le réinventer, et s'il a un tel besoin de le

réinventer, c'est que cette réinvention est la condition même de son existence. Dans son cas, la libération autobiographique, solidaire de la libération du texte intérieur, est une réponse finalement victorieuse à la malédiction.

Le paradoxe célinien fait que, finalement, partant d'une satisfaction sans concessions de l'exigence autobiographique, l'auteur de Rigodon en arrive à restaurer la littérature sur ses ruines, en lui redonnant la capacité de construire un style sur la table rase de ses décombres : c'est ce dont seul le recul a permis qu'on s'aperçoive.