

# BERNABÉ WESLEY

*Université de Montréal*

## Nord et Rigodon : quand Céline rencontre Molière...

---

### I. Introduction

Le personnage de La Vigue hanté par son interprétation du *Misanthrope*, les menteurs toujours qualifiés de tartuffes, le docteur Destouches, pratiquant pour les nazis, en *Médecin malgré lui*, les allusions à l'œuvre de Molière font légion dans *Nord*. Pour sa part, *Rigodon* est explicitement dédié à Poquelin. Le nombre et la complexité des allusions indiquent une relation d'hypertextualité<sup>1</sup> privilégiée et complexe entre les deux derniers romans de Céline et l'œuvre de Molière. Le classicisme de Céline a fait l'objet de nombreux articles et, parmi ceux-là, je salue les remarquables travaux de Suzanne Lafont sur le compagnonnage littéraire de Céline avec Molière<sup>2</sup>. Elle a presque tout dit sur le sujet, et je reprends ici une grande part de ses analyses.

L'étude d'une telle relation d'hypertextualité invite d'abord à se demander quelle lecture Céline fait de Molière. Comme par pied de nez, le Molière du docteur Destouches est justement celui de la verve satirique qui cible d'abord les médecins. Les œuvres de Molière qu'il privilégie, les thématiques et les motifs qui reviennent dans les différents intertextes invitent à se demander comment Céline se réapproprie la satire sociale de son illustre prédécesseur pour mener, en bon médecin, une réflexion sur les vertus cathartiques du rire et de la littérature.

Mais cette relation d'hypertextualité se définit comme une trahison. Reprenant la figure la plus consensuelle de la littérature française, Céline met à contribution le théâtre de Molière dans la mise en scène de son propre procès historique. Cette réécriture demande donc de définir dans quelle stratégie

Céline convoque son illustre prédécesseur pour en faire la clef de voûte de la rhétorique d'autojustification permanente qui caractérise ses deux derniers romans.

Enfin, cette quête d'une hypothétique absolution se fait par la glorification de la musique et de la danse dans une réécriture des comédies-ballets de Molière.

## II. La verve satirique de Molière comme dramaturgie de la Guerre

Céline relit Molière au Danemark<sup>3</sup> avec passion. Or, c'est d'abord du Molière satirique qu'hérite Céline. Pour écrire sa chronique de guerre, il a en effet besoin d'un fin connaisseur de la farce sociale qui l'aide à faire la satire des vices et des folies des hommes.

### i) L'imposture et les hypocrites

C'est le lexique du théâtre qui vient aux lèvres de Céline quand il évoque la guerre. Dans *Nord*, se trouvant à cent kilomètres de Berlin, il comprend l'imminence de l'entrée des troupes soviétiques dans la ville allemande, et dit : « Je suis fixé... nous sommes aux premières loges<sup>4</sup>... » Au lecteur qui resterait sceptique devant sa version non officielle de la Seconde Guerre mondiale, il rétorque à l'avance : « vous ne trouverez rien vous renseignant dans votre journal habituel... ni à “la colonne des théâtres”<sup>5</sup>... » La guerre est un théâtre parce que les hommes y jouent un rôle en fonction des impératifs de l'histoire. C'est une imposture que Céline veut représenter et, sur ce chapitre, il était naturel qu'il rencontrât Molière, « pour qui elle est la forme sociale et ontologique de la démesure stigmatisée dans tout son théâtre<sup>6</sup> ». Dans le premier *Tartuffe*, Molière s'attaquait aux dévots, véritable Parti des Imposteurs. Dans *Nord*, tout personnage soupçonné de mentir est automatiquement taxé de *tartuffe*. Lorsque Kracht, gendarme en chef du manoir, prépare une excursion collective où Céline pense être tué, Kracht est taxé de « botté Tartuffe » en raison

du soupçon de Céline<sup>7</sup>. Sous un pacifisme de façade, les hommes accourent vers leur propre mort comme des moutons de Panurge : « ne redemandent-ils pas la guerre ? tortillant du cul!...“la paix, la paix!” tartufions bêlants ! le crématoire qu’ils veulent ! un chouette ! un final<sup>8</sup> ! » C’est surtout l’imposture collective autour de la nourriture qui révèle combien les personnages du roman sont « de faux dévots, ainsi que de faux braves<sup>9</sup> ». Dans l’Allemagne de 1944, personne ne semble respecter les restrictions alimentaires. Le soir tombé, chacun se fait des festins en catimini et des odeurs de cuisine circulent à chaque étage du manoir des von Leiden où résident Céline et les siens. En revanche, lors de deux scènes de repas en commun<sup>10</sup>, tous les convives mangent à satiété l’insipide soupe servie à table pour donner l’illusion d’un respect exemplaire des restrictions alimentaires. D’emblée, la grandiloquence de la démonstration de zèle est tournée en dérision. Le « cérémonial *mahlzeit*<sup>11</sup> » a lieu dans un décor théâtral, « *la haute sombre salle à manger sous l’immense portrait* » d’Hitler et les convives saluent par des « *heil! heil!* » chaplinesques l’image du Führer. Chacun participe au spectacle de la ferveur patriotique par des effets d’outrance qui mettent en scène le ridicule de l’hypocrisie collective. Tout comme chez Molière, l’imposture dicte les règles de la vie sociale et la conduite des hommes. L’homme est d’ordinaire un histrion aux farces grossières qui met à profit toute occasion de se donner en spectacle. C’est donc par un détour chez Molière que Céline montre comment la guerre est un théâtre. Les discours de l’histoire, de la propagande nazie à la version officielle de l’histoire dans l’après-guerre, mettent à disposition un répertoire de poses et de tirades grossières dont l’homme devient expert afin de tirer avantage des autres et, dans le chaos général, tirer profit de la guerre d’une manière ou d’une autre<sup>12</sup>.

## ii) La déraison comme norme

Comme chez Molière, la satire dévoile la déraison de l'homme sous le masque de l'imposture. Une des forces de l'art comique de Molière tient dans cette esthétique classique de l'ordre et du naturel où un langage épuré révèle par contraste l'irrationalité des personnages. Hormis *Georges Dandin* et *Dom Juan*, toutes les pièces de Molière usent d'ailleurs d'un personnage « normal » qui, dans l'économie de la pièce, restitue l'angle mort du « grand aveuglement où chacun est pour soi » désigné par Célimène dans *Le Misanthrope*<sup>13</sup>. C'est qu'après *Tartuffe*, la norme, au lieu d'être celle du bon sens, avait paru à Molière être la déraison : le mal existait en substance et non par accident. Céline porte ce regard anthropologique dans un cadre historique et donne avec un certain humour une chronologie précise au moment où l'humanité sombre dans la folie : « Tous ceux que je regarde tant et tant, qui font tel foin, droite centre ou gauche, étaient encore dans les limbes... sont éclos tout déraisonneurs !... la raison est morte en 14, novembre 14... après c'est fini, tout déconne<sup>14</sup>... » Céline lit la guerre en des termes psychanalytiques : la guerre est la manifestation historique d'une démence collective où tous les hommes donnent libre cours à leur pulsion de mort.

Déraison jusqu'à la pulsion de mort, cabotinage de l'imposteur, le personnage de la Kretzer incarne parfaitement les deux envers de la satire moliéresque telle que Céline l'entend. Ayant perdu ses deux fils sur le front, elle prend la pose de la mère éplorée pour réquisitionner les tickets de rationnement de Céline et des siens. Lorsque Lili, la femme de Céline, les lui réclame, elle s'indigne et rappelle le drame de ses deux fils perdus à la guerre pour garder son butin. Au cours d'un repas à la ferme, cette Andromaque pleurant son Astyanax passe de l'hystérie pathétique à l'insurrection contre le Reichführer, et met en danger tous ceux qui assistent à son morceau de bravoure :

Lui, c'est Adolf dans son cadre... elle nous le montre... elle est dessous juste... elle tape des pieds... un pied, l'autre!... elle danse!... *pam! pam!*... et qu'elle rit... on trouve pas drôle... c'est son rire de ménagerie... presque la hyène... elle va rechercher ses tuniques avec les caillots elle se maquille, elle se fait des petites moustaches comme lui, le cadre... c'est pas le moment regarder... personne fait semblant de la voir, de l'entendre... tout de même elle a fait trop bruit et provoqué... Kracht chuchote à son mari et à moi aussi et à La Vigie qu'on l'aide, qu'on l'emmène l'autre pièce...<sup>15</sup>

La salle à manger lui fait office de scène, les convives forment son public ; les deux tuniques de ses fils morts sont l'accessoire fétiche d'une mauvaise actrice qui a recours à la provocation et au « *skandal*<sup>16</sup> ». Aussitôt que les hommes de la table s'occupent d'elle et l'entraînent à l'écart, « elle veut bien, elle est même contente, soudain là, plus du tout furieuse... apaisée elle se laisse prendre, soulever, emmener, avec ses tuniques<sup>17</sup> ». Jalouse des gitanes qui suscitent l'intérêt des hommes, la Kretzer les décrit en termes érotiques : « fillettes ravissantes... précoces !...ondulantes !...lascives! véritablement orientales ! et de ces seins ! [...] Vous avez résisté, Kracht<sup>18</sup> ? ». La crise d'hystérie trouve son origine dans une impuissance à jouir qui, pour susciter l'intérêt, doit devenir pulsion de mort : elle compromet chacun des témoins de la scène et les expose à un danger de mort certain. Mère en deuil, elle accède à une jouissance par l'anéantissement de l'autre. On devine dans le personnage la figure de la mère infanticide qui rappelle de façon dérangeante celles qui, durant la Première et la Seconde Guerres mondiales, ont envoyé leur fils se faire tuer sur le front, trouvant dans la mère patrie un miroir fantasmatique capable de doubler leur jouissance par l'anéantissement d'autrui. Cette hypocrite mère en deuil rappelle surtout ce que *Mea Culpa* disait dès 1936 : « Être la grande victime de l'Histoire, ça ne veut pas dire qu'on est un ange<sup>19</sup> ! ». Céline noircit Molière et ajoute à sa galerie des vices humains les portraits des personnages qu'il a vus pendant la guerre : la mère infanticide, mais aussi les résistants de

circonstance (Léonard et Joseph) ou le pilleur de guerre Pretorius.

### iii) Jouer le rôle que l'histoire vous donne

Or, cette dénonciation se retourne contre le regard critique qui est à son origine. À partir du personnage d'Alceste dans *Le Misanthrope*, Céline mène une réflexion sur les pièges de la dénonciation elle-même. L'auteur du *Voyage* place au pôle *Le Misanthrope*, si bien que dans *Nord*, la pièce hante le personnage de La Vigie. Inspiré de l'ami de l'auteur et acteur Robert Le Vigan, La Vigie garde le répertoire de son modèle réel, qui s'était fait une spécialité des rôles mystiques dans le cinéma français de l'entre-deux-guerres. Céline ne tarit d'ailleurs pas d'éloges sur les talents d'acteur de son « pote La Vigie<sup>20</sup> ». Pris en pleine partie fine avec de petites Polonaises<sup>21</sup>, La Vigie reprend le répertoire de « Christ illuminé » qu'il interprétait dans les films de l'entre-deux-guerre pour feindre devant Harras et Céline le prêche d'un missionnaire qui cherche à convertir de jeunes âmes au catholicisme. Ni l'un ni l'autre ne sont dupes, mais ils reconnaissent à l'acteur-né un talent particulier : celui de jouer le *Tartuffe* pour être exempt de toute culpabilité. Une fois jeté sur les planches du théâtre de la guerre qu'est Zornhof, le village où Céline, La Vigie, Lili et leur chat Bébert ont trouvé refuge, l'acteur-né perd pourtant tous ses talents d'interprète. Ce manque d'inspiration est assimilé par le narrateur à un refus de jouer le rôle que l'histoire vous attribue, celui du coupable qu'est La Vigie est aux yeux des habitants de Zornhof comme Céline l'est aux yeux des Français. Or, ce refus de jouer réveille étrangement le souvenir du *Misanthrope*. La Vigie sombre peu à peu dans la folie et, dans ses délires, il est hanté par le spectre d'Alceste. Possédé par ce fantôme moliéresque, il reprend la fameuse réplique d'Oronte et l'adresse à un public qu'il a perdu : « C'est à vous, s'il vous plaît, que ce discours s'adresse<sup>22</sup> ». Seul personnage de l'œuvre de Molière qui, par dégoût des hommes, refusait de tenir son rôle dans la comédie,

Alceste devenait la cible des autres quand il prétendait faire le justicier. Dans la logique du roman de Céline, ce personnage qui *ne joue pas* a une double fonction. Il révèle, par contraste, combien le théâtre de la guerre s'en prend à ceux qui refusent de jouer la comédie ; il discrédite d'avance tout aveu de culpabilité de la part de Céline puisqu'il ne peut pas y avoir de *mea culpa* sincère dès lors qu'on joue à être le coupable.

#### iv) Une catharsis qui échoue faute d'angle mort

La lucidité critique d'Alceste face à la comédie des hommes devrait logiquement en faire ce que Claire Cazanave appelle un *je* satirique. Selon elle, dans l'économie de la satire,

la dénonciation s'effectue sur la base d'un éthos fondé sur la sincérité et sur la liberté intérieure qui assure [au personnage incarnant le je satirique] sa lucidité critique, [lequel] prend paradoxalement autorisation de cette singularité même pour se poser en conscience morale de la collectivité.<sup>23</sup>

Le personnage d'Alceste a bien la lucidité critique et la liberté intérieure qui lui permettraient d'incarner ce *je* satirique, personnage « normal » qui révèle la folie des autres. Or, la déraison est tapie jusque dans l'exigence de rigueur morale d'Alceste. Son exigence d'honnêteté tourne à l'obsession, sa rigueur morale sort de la juste mesure et fait de lui un atrabilaire. Il confirme que tout homme est plus ou moins la proie de ses obsessions.

Si l'on garde en perspective que cette réécriture du *Misanthrope* pose un problème de genre en passant du théâtre au roman, la diégèse de *Nord* devrait donner naturellement ce rôle normatif au narrateur puisque la présence de l'auteur-narrateur permet un discours, un commentaire, une critique et une alternative au déséquilibre des personnages de l'intrigue. Or, le narrateur de *Nord* n'a pas vocation à être une valeur morale. Loin d'incarner cet angle mort d'où se restitue la folie des hommes, le narrateur célinien déverse sa bile contre tous. Il fait de la satire la vengeance par le rire d'un narrateur qui a la

colère et la « mémoire vache » d'Alceste. *A posteriori*, Céline révèle la modernité du *Misanthrope* qui place sous la charge critique l'énonciateur même de cette critique.

Par conséquent, la comédie de Molière voit ses vertus cathartiques remises en question par Céline. Impossible d'obéir complètement au crédo de la comédie classique : *castigat ridendo mores*. Le rire célinien procède bien d'une satire sociale des excès humains, mais les procédés par lesquels s'opère ce rire relèvent eux-mêmes de l'irrationalité. Chez Céline, la critique de la déraison humaine n'amène aucune distanciation parce qu'elle se fait par la surenchère. Philippe Muray analyse ainsi ce trait particulier de la poétique célinienne :

Le génie de l'augmentation qui le possède [...], cet art de l'exagération, et même de l'exagération d'exagération, qui transforme certaines scènes de ses romans en séquence de *comics* [...] trahit un effort stylistique de chaque instant pour se rapprocher de l'exagération même du réel, qu'il ne semble pouvoir envisager que dans la catégorie du délire.<sup>24</sup>

Dans ce réel délirant, l'ironie constante du narrateur à l'égard de ses personnages les rend ridicules, mais certainement pas inoffensifs. La Kretzer est à la fois risible et dangereuse. S'ils se moquent d'elle, la Kretzer n'en plonge pas moins tous ses spectateurs dans un danger de mort dont le rire du narrateur conserve toujours la peur. Le rire du personnage, « que dans une ménagerie tous les animaux et les gens prendraient peur<sup>25</sup> », fait rire le lecteur tout en suscitant un profond malaise. Il est comme la farce dégénérée du rire célinien, dont le comique n'évacue pas la tension des ressorts dramatiques qui l'ont créé. Au contraire de celle de son illustre prédécesseur, la satire de Céline ne provoque pas un rire libérateur. De surcroît, le narrateur du roman se confond avec le personnage public et biographique Céline, ce qui, on s'en doute, est loin de le légitimer en valeur morale.

### III. Mise en scène de son propre procès à travers la figure de Molière

Coupable d'avoir trempé dans l'abjection antisémite et d'avoir participé à la propagation du nazisme par ses pamphlets, Céline a fait l'objet d'un procès historique qui lui a valu une réputation de « traître national » dans les milieux littéraires de l'après-guerre. À partir de *Féerie pour une autre fois* et dans toute la trilogie allemande, Céline apparaît nommément dans ses romans-chroniques. Le personnage fictif qui incarne l'auteur porte le pseudonyme de l'écrivain, mais également son prénom ou son surnom, « Ferdine ». Les correspondances avec la personne biographique, avec la vie et l'œuvre de Louis-Ferdinand Céline, sont nombreuses. Cette apparition de l'auteur dans ses romans a pour fonction principale de mettre en scène le procès de Céline. C'est de l'intérieur même de ses œuvres de fiction que Céline conteste les griefs qui lui sont faits et représente sa situation de « paria littéraire ».

#### i) Surjouer l'artiste persécuté

Or, Molière occupe une place centrale dans cette mise en scène de son procès. Pour de toutes autres raisons, l'auteur comique avait lui-même utilisé de ce procédé dans *L'Impromptu de Versailles*. Comédie polémique en un acte et en prose, la pièce présente la troupe de Molière au travail. Pressé par le temps, et pour satisfaire le désir de Louis XIV, Molière, directeur et metteur en scène, fait répéter une pièce à ses comédiens en vue d'une représentation à la Cour. C'est l'occasion pour lui à la fois de régler ses comptes avec les critiques jaloux de ses succès, de faire la satire du Marquis devenu le « plaisant de la comédie<sup>26</sup> » moderne à la place de l'antique valet bouffon et de railler enfin la diction ampoulée et pompeuse de ses rivaux, les acteurs de l'Hôtel de Bourgogne. Céline reprend ce procédé dans le théâtre où l'auteur règle ses comptes avec ses détracteurs et surjoue l'artiste persécuté

qu'était Molière en son temps. Mais, dans *Rigodon*, le personnage du narrateur semble synthétiser plusieurs personnages de Molière pour mieux se prémunir contre ses détracteurs. Il endosse avec complaisance le personnage d'Alceste et il lui donne la lucidité d'un Philinte, conscient de jouer un rôle dans le théâtre du monde, ainsi que le sens de la bouffonnerie d'un Sganarelle. Selon Suzanne Lafont, « il espère ainsi, en mettant honnêtes gens et rieurs de son côté, gagner sur les deux tableaux, dans le procès qu'il instruit contre ses contemporains et dans celui qui lui est intenté<sup>27</sup> ». La convocation de procédés et de personnages du théâtre de Molière pour rouvrir dans ses romans le procès qu'on lui fait s'explique par le rôle historico-politique de Molière dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Après la défaite de 1870 contre la Prusse, Molière devient une pièce maîtresse du panthéon littéraire français qui fait corps avec un désir d'union nationale. Aux yeux de Céline, Molière est emblématique d'une francité qui lui est chère et qu'il réaffirme d'autant plus qu'il est considéré comme un traître national. Cette filiation avec un symbole de la grandeur française relève d'une triple stratégie : mettre en scène son propre procès pour en dénoncer les injustices, chercher une hypothétique absolution par la représentation de sa culpabilité et rendre hommage à Molière pour s'établir en classique à son tour.

## ii) La culpabilité de celui qui a voulu guérir les hommes

On comprend mal comment la réflexion de Céline sur sa compromission historique avec l'antisémitisme l'a mené jusqu'à Molière. Avec toute la part de délire que cela comporte, Céline voit en Molière un autre écrivain qui, à des siècles de distance, a été, comme lui, coupable de vouloir guérir les hommes. Suzanne Lafont analyse ainsi cet étrange parallèle :

[Molière] s'était progressivement délivré de l'envie de guérir ses contemporains par le moyen de la représentation littéraire après avoir pris la mesure de leur capacité de nuisance et

médité sur sa propre démesure. Il s'était attaché, dans ses dernières comédies, à entrer dans la folie des hommes – y compris la sienne – pour la rendre belle à défaut de pouvoir y mettre fin. Mais il ne s'est pas guéri, dans la littérature comme dans la vie, de sa hargne contre les médecins dont il fait ses boucs émissaires depuis les toutes premières farces. Céline, dont le cas n'est pas symétriquement inverse – ce serait trop commode – est, quant à lui, mis en demeure de se guérir de sa vocation d'hygiéniste, acharné à traquer le microbe et ayant participé, par ses écrits, à la propagation du nazisme.<sup>28</sup>

Le parallèle entre les deux œuvres-vie de Céline et Molière se fait en termes médicaux. Céline confirme, en effet, le constat clinique qu'inspirait Alceste à son ami Philinte : « Et c'est une folie, à nulle autre seconde, / De vouloir se mêler de corriger le monde<sup>29</sup> ». Le délire antisémite de Céline relève bien de l'ավիսսեմենտ d'une vocation à guérir le monde. Le raciste en lui, c'est l'hygiéniste angoissé par la surpopulation qui, voyant la prolifération angoissante du genre humain, veut y apporter une solution en attribuant la faute aux Juifs. L'antisémitisme de Céline est de nature médicale. Il était donc logique que Molière, pourfendeur des médecins, ressurgisse comme un garde-fou qui, le temps d'une fiction, pourra mettre à distance les délires du docteur Destouches. Dans *Nord*, ce dernier posait déjà en *Médecin malgré lui* lors de la cérémonie de remise de son diplôme allemand :

je dois avouer une chinoiserie, je tenais pas du tout à l'avoir, ce permis infamant... c'était bien comme ça ! serais pas toujours en Allemagne... mais Kracht voulait que je l'obtienne !... s'en foutait lui de l'« intérieur » et de tous les ministres damnée clique de traîtres, vendus, anglophiles et monarchistes à pendre !<sup>30</sup>

Tout comme Sganarelle, il devient dans *Nord* médecin contre son gré et établit des diagnostics fantaisistes arrangés selon l'intérêt du moment. La farce de Molière exprime clairement la gêne occasionnée par l'exercice de ses fonctions médicales en Allemagne et la compromission d'un médecin

français avec un III<sup>e</sup> Reich où la médecine a servi la barbarie en lui offrant ses expérimentations les plus ignominieuses. Dans *Rigodon*, Suzanne Lafont explique comment le rapprochement avec Molière se fait autour de la figure du malade entiché de médecine :

Là où Molière dans son œuvre dernière jouait un malade qui devenait médecin de fantaisie, Céline, dans son ultime *opus*, est un médecin-écrivain qui joue « Le Malade imaginaire ». Celui qui se voulait, au plus fort de son délire, le médecin du genre humain est devenu un malade qui n'hésite pas à se comparer à ceux qu'il a voués à la mort. C'est particulièrement frappant dans *Rigodon* [...]. Une brique sur la tête ajoutée à la prétendue « trépanation » lors de la Première Guerre, au paludisme contracté aux colonies, aux infirmités dues à la vieillesse aggravées par le séjour en prison, et voilà le médecin passant du rôle de M. Purgon à celui d'Argan. Céline persévère en effet dans sa pathologie hypocondriaque sur trois points : lui, l'atrabilaire agressif, parade en victime inoffensive et pacifiste ; il conserve intactes ses obsessions sous un autre masque (selon lui, un racisme anti-blancs universel est prêt à se déchaîner) ; enfin, il continue d'attribuer la folie à l'autre (il affirme que la violence provient toujours de l'Allemagne qui « veut toujours le rêve du fou »).<sup>31</sup>

La question des vertus cathartiques de la littérature se décline autrement que chez Molière. Céline interroge la littérature et se demande si, faute de guérir le monde, elle peut du moins guérir son créateur des obsessions qui l'animent :

Un malade aussi dangereusement atteint que le Céline des pamphlets peut-il devenir, dans la trilogie, le médecin de lui-même et soigner, ne serait-ce qu'en partie, ses obsessions mortifères par des délires concentrés et par la hantise de la dette à acquitter envers Molière ? Car la même pente délirante qui l'a conduit à l'abjection lui permet, quand elle est soumise au travail d'écriture romanesque, d'halluciner le réel en fabriquant des féeries. On voit que la catharsis réciproque de la médecine par la littérature n'est pas chose aisée. Si la

littérature était vraiment cathartique, elle purgerait aussi du désir de guérir et mettrait ainsi fin à l'idée même de catharsis.<sup>32</sup>

Sans qu'on puisse savoir si le médecin et le poète pourraient être les garde-fous l'un de l'autre, le « cas pendable » de Céline (pour employer un terme cher à Molière) se joue littéralement dans une fuite musicale avec Molière qu'il nous faut aborder maintenant.

#### IV. La glorification de la musique et de la danse

##### i) Le Molière des comédies-ballets

Céline affectionne particulièrement les comédies-ballets de Molière, ainsi qu'il le dit à Milton Hindus : « Je délire de joie chez Molière lorsqu'il danse le Bourgeois, le Sicilien<sup>33</sup> ». *Rigodon* est d'ailleurs explicitement dédié à Poquelin :

Encore *dring* !... le téléphone... cette fois-ci vraiment c'en est trop ! Molière est mort d'être dérangé... Poquelin !...Poquelin ! ce petit Intermède ! s'il vous plaît !...et ce ballet !...Louis XIV donne un grand dîner ! ce soir !...deux mille couverts! ce soir *même* ! Molière est mort d'être dérangé... aurait répondu : qu'il aille se faire foutre !...aux galères, Poquelin !...docile, il est mort en scène, crachant ses poumons, à bout de sang et de bonne volonté... je sais ce qui m'attend, moi pas Molière...<sup>34</sup>

La dédicace rend hommage à Poquelin en le décrivant comme un « martyr de l'interruption ». Elle est également programmatique de la poétique de l'interruption qui caractérise *Rigodon*. En effet, le récit de la fin du périple en Allemagne de Céline donne lieu à un opéra fabuleux réécrit à partir des *Fâcheux*. Cette comédie-ballet de Molière raconte les mésaventures d'Éraste qui veut un rendez-vous avec sa belle mais se fait toujours interrompre par des importuns. Comme la pièce de Molière, le dernier roman de Céline prend

l'interruption comme moteur narratif. Céline rencontre sur son chemin une suite de fâcheux qui menacent le succès de son entreprise : rejoindre le Danemark pour le personnage qui est toujours retardé par les personnages rencontrés sur la route, finir son roman pour le narrateur qui doit écrire dans l'urgence d'une mort prochaine et se compare à Molière pressé par Louis XIV d'écrire une nouvelle pièce. Cette réécriture des *Fâcheux* vide le roman célinien de son intrigue. *Rigodon* recompose alors plus librement des ressorts dramatiques à partir des multiples interruptions qui, à elles seules, forment l'intrigue du roman.

## ii) La synthèse des arts

*Rigodon* : le titre du roman joue sur la polysémie du mot, qui désigne à la fois « une danse des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, vive et gaie, qui se pratiquait en levant haut la jambe sur un rythme à deux temps » et le fait de faire mouche au tir dans le langage militaire<sup>35</sup> ». Le titre est donc programmatique d'un ballet de guerre. Le coup de brique que reçoit Céline au début du roman lui donne d'abord accès à la musicalité de la guerre. Céline reforme alors avec Lili, sa femme danseuse, le duo théâtre-musical de Molière avec Lully et le roman se construit autour d'intermèdes musicaux qui ressuscitent l'ancien rêve, cher à Poquelin, d'une synthèse des arts entre danse, théâtre et musique :

À la suite de Molière, Céline ne désespère pas de donner une comédie-ballet à sa façon en mettant à contribution le dramaturge raté, le poète rentré et le musicien manqué qui l'habitent : « il me passe des airs... je dirais même des airs somptueux... mais musicien c'est autre chose... je saurais si j'étais... »<sup>36</sup>.

Associé à une gaîté irrépressible due à la brique sur la tête, un désir de musique inassouvi, tout bruisant de souvenirs, dessine une issue précaire au désastre du monde, de la pensée et du corps.<sup>37</sup>

### iii) Le problème de genre de cette réécriture

Mais la confrérie établie avec Molière pose le problème du genre : comment continuer d'écrire un roman-chronique alors que c'est une pièce de théâtre que l'on reprend ? Qu'à cela ne tienne, Céline invente une poétique romanesque aux *Fâcheux*. Sentie comme dangereuse et mortifère chez Céline, la parole de l'autre gêne également Éraste qui subit le discours des importuns. Inversement, les protestations d'Éraste contre les fâcheux sont amplifiées jusqu'à devenir les invectives caractéristiques du roman célinien. La parole du narrateur elle-même rappelle la poétique syncopée des *Fâcheux*. La « chronique hachée » de Céline est faite de rancœurs et de menaces qui perturbent le récit. Céline raconte un souvenir qui appelle une analogie avec un autre souvenir et le chroniqueur ne cesse de répéter « revenons-en aux faits » : la mémoire, matière première du roman, devient aussi l'entrave à son déroulement fluide. Le dialogue avec Molière est si important que la pièce donne une structure et un renouveau poétique au « métré émotif » de Céline. En composant cette tragi-comédie-ballet qui convoque une vaste mémoire, tant culturelle que personnelle, Céline espère faire d'une pierre trois coups : exorciser ses démons en les représentant, faire bénéficier le lecteur du spectacle et remédier à un sentiment de culpabilité consubstantiel à son être. Ses aveux en ce sens sont nombreux : « toujours bien eu le sentiment que j'aurais jamais dû exister<sup>38</sup>... », dit-il par exemple dans *Rigodon*.

## V. Conclusion

De Molière, Céline hérite d'abord de la satire sociale des impostures et de la déraison humaines qu'il projette sur la guerre pour en révéler la dramaturgie cachée. Faisant rejouer son procès historique par les figures et selon certains procédés du théâtre de Molière, Céline rend hommage à son prédécesseur pour obtenir une impossible absolution et

s'établir à son tour en classique. Stratégie qui, en son terme final, donne lieu à une glorification de la musique et une synthèse des arts où les vocations ratées de Céline se mêlent aux comédies-ballets de Molière. En allant chercher son contemporain dans le Grand Siècle, Céline a plus qu'honoré l'appel de Nietzsche : « Mettre entre soi et soi-même au moins trois siècles de distance<sup>39</sup> ». S'il nie, avec une certaine coquetterie, toute familiarité avec ses véritables contemporains, c'est aussi qu'il se moque des mots d'ordre avant-gardistes de son temps. Lors du départ pour un pique-nique avec les comtesses von Leiden, il écrit dans *Nord* :

Il paraît qu'il est tout à fait démodé d'écrire « qu'à dix heures le char à bancs des comtesses était avancé... » eh bougre ! qu'y puis-je si je me démode ?...ce qui fut fut !...et nous-mêmes Lili, La Vigue, moi, Bébert, absolument démodés, prêts à l'heure !...<sup>40</sup>

Céline passe outre la prescription de Valéry qui se refuse à commencer un roman par : « La Marquise sortit à cinq heures<sup>41</sup> ». C'est sans doute qu'il a considéré les impasses de la recherche de nouveauté à tout prix qui caractérise la modernité et préfère, pour parachever la révolution esthétique qu'il est conscient d'avoir opérée, reprendre des lignées littéraires délaissées comme celle de Molière.

---

## Notes

<sup>1</sup> Genette entend par *hypertextualité* « toute relation unissant un texte B (*hypertexte*) à un texte antérieur A (*hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire ». Dans la typologie de l'hypertextualité de Genette, la réécriture qui nous intéresse ici relèverait de la transformation par régime sérieux, soit une transposition. Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p.13.

<sup>2</sup> Suzanne Lafont, *Céline et ses compagnonnages littéraires : Rimbaud, Molière*, Paris, Minard, 2005.

<sup>3</sup> Entretien de 1961 avec Jacques d'Arnibehaude dans *L'Année Céline 1990*, Tusson, éd. Du Lérot, 1991, p. 66.

<sup>4</sup> Louis-Ferdinand Céline, *Nord, Romans*, t. 2, Édition Henri Godard, Paris, Gallimard, 1974, p. 697.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 330.

<sup>6</sup> S. Lafont, *Céline et ses compagnonnages littéraires : Rimbaud, Molière*, p. 190.

<sup>7</sup> L.-F. Céline, *Nord*, p. 549.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 670.

<sup>9</sup> Molière, *Tartuffe*, A. I, s. v, v. 326, dans *Œuvres Complètes*, t. 2, Paris, Garnier-Flammarion, 1965, p. 280.

<sup>10</sup> Deux scènes de dîners collectifs dans *Nord* mettent en scène les cérémonies de ferveur patriotique. Le repas avec les habitants de la ferme (p. 510-530) que nous analysons ici et le dîner de remise de diplôme de médecin à Céline, où les von Leiden préparent un cérémonial nationaliste à l'honneur de la France (p. 538-546).

<sup>11</sup> L.-F. Céline, *Nord*, p. 512.

<sup>12</sup> Qu'on se rappelle la digression sur le « truc d'incarner » dans *D'un château l'autre*, un des passages les plus comiques de l'œuvre. À propos de la promenade quotidienne de Pétain à Sigmaringen, Céline digresse de façon hilarante sur la mégalomanie qui s'empare des hommes aussitôt qu'on leur dit qu'ils incarnent une époque, un lieu ou telle pensée : « le coup d'“incarner” est magique!... on peut dire qu'aucun homme résiste! » Louis-Ferdinand Céline, *D'un château l'autre, Romans*, t. 2, Édition Henri Godard, Paris, Gallimard, 1974, p. 124-126.

<sup>13</sup> Molière, *Le Misanthrope*, A. III, s. iv, v. 968 dans *Œuvres Complètes*, t. 3, Paris, Garnier-Flammarion, 1965, p. 60.

<sup>14</sup> L.-F. Céline, *Nord*, p. 457

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 523.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 528.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 523.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 511.

<sup>19</sup> *Idem, Mea Culpa, Céline et l'actualité (1933-1961)*, Paris, Gallimard, 1986, p. 34.

<sup>20</sup> Voir *ibid.*, p. 547.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 399.

<sup>22</sup> Molière, *Le Misanthrope*, A. I, s. ii, v. 261.

<sup>23</sup> Claire Cazanave, « Satire », dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2004, p. 560-561.

<sup>24</sup> Philippe Muray, *Céline*, Paris, Gallimard, 2001, p. 65.

- 
- <sup>25</sup> L.-F. Céline, *Mea Culpa, Céline et l'actualité (1933-1961)*, p. 523.
- <sup>26</sup> Molière, *L'Impromptu de Versailles*, s.i, Paris, Gallimard, 2006, p. 19.
- <sup>27</sup> S. Lafont, *Céline et ses compagnonnages littéraires : Rimbaud, Molière*, p. 227.
- <sup>28</sup> *Ibid.*, p. 229-230.
- <sup>29</sup> Molière, *Le Misanthrope*, A. I, s. i, v. 157.
- <sup>30</sup> L.-F. Céline, *Mea Culpa, Céline et l'actualité (1933-1961)*, p. 529.
- <sup>31</sup> S. Lafont, *Céline et ses compagnonnages littéraires : Rimbaud, Molière*, p. 244.
- <sup>32</sup> *Ibid.*, p. 225.
- <sup>33</sup> Milton Hindus, *L.-F. Céline tel que je l'ai vu*, Paris, L'Herne, 1999, p. 147.
- <sup>34</sup> L.-F. Céline, *Mea Culpa, Céline et l'actualité (1933-1961)*, p. 717.
- <sup>35</sup> Alain Rey, Marianne Tomi et al., *Dictionnaire historique de la langue française*, t. 3, Paris, Le Robert-Sejer, 2006, p. 3253.
- <sup>36</sup> L.-F. Céline, *Mea Culpa, Céline et l'actualité (1933-1961)*, p. 797.
- <sup>37</sup> S. Lafont, *Céline et ses compagnonnages littéraires : Rimbaud, Molière*, p. 295-296.
- <sup>38</sup> *Ibid.*, p. 762.
- <sup>39</sup> Friedrich Nietzsche, *Humains, trop Humains. Un livre pour esprits libres*, t. 1, (trad. Robert Rovini), Paris, Gallimard, 1968, p. 152.
- <sup>40</sup> L.-F. Céline, *Mea Culpa, Céline et l'actualité (1933-1961)*, p. 548.
- <sup>41</sup> Dans son *Manifeste du surréalisme*, André Breton rapporte : « Une telle idée fait encore horreur à Paul Valéry qui, naguère, à propos des romans, m'assurait qu'en ce qui le concerne, il se refuserait toujours à écrire : "La marquise sortit à cinq heures" » est une référence à Paul Valéry (1871-1945) : il citait ce type de phrase comme topique du roman balzacien qu'il jugeait dépassé; selon lui il fallait maintenant inventer autre chose. André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1963 [1924], p. 35.