



HAL
open science

La figure de la danseuse ou la quête de l'harmonie dans l'œuvre de Louis-Ferdinand Céline

Mustapha Belhadj

► **To cite this version:**

Mustapha Belhadj. La figure de la danseuse ou la quête de l'harmonie dans l'œuvre de Louis-Ferdinand Céline. Loxias, 2019, Doctoriales XVI, 66. hal-04336449

HAL Id: hal-04336449

<https://hal.science/hal-04336449v1>

Submitted on 31 May 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License



AVERTISSEMENT

Les publications du site Epi-revel sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle.

Conditions d'utilisation - respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle

L'accès aux références bibliographiques et au texte intégral, aux outils de recherche ou au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs.

Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement et notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site Epi-revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés sur les postes des utilisateurs ou imprimés par leur soin. L'Université Côte d'Azur est l'éditeur du portail Epi-revel et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site.

L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe Epi-Revel.



La figure de la danseuse ou la quête de l'harmonie dans l'œuvre de Louis-Ferdinand Céline

Mustapha Belhadj

Résumé

Dans l'œuvre de Céline, l'homme est voué au pourrissement biologique. Dans un monde célinien dépourvu de sens et d'harmonie, le personnage masculin croulant peut néanmoins trouver un dérisoire répit dans la jouissance sexuelle que peut promettre le corps féminin. Mais, comment Céline rêve-t-il l'antidote de la lourdeur masculine en dehors de la jouissance que procure l'idéal féminin qui ne fait qu'aggraver le sentiment du malheur existentiel ? Autrement dit, comment Céline fantasme-t-il une éventuelle harmonisation de l'existence ? La figure de la femme danseuse, capable de l'élévation que permet le rythme, constitue une exception de l'effondrement chaotique du monde célinien. Un monde onirique rythmé se crée donc et se réalise par et dans une écriture qui finit par se griser d'elle-même face à un monde célinien, généralement incohérent et souvent sans sens.

Mots-clés

Céline (Louis-Ferdinand), imaginaire, ascension, rythme, harmonie

Pour Céline, le corps humain est un corps pesant, écrasé sous son poids et miné par sa substance biologique. La menace du corps pesant s'aggrave avec l'âge. Le départ dont le narrateur célinien chante les mérites comme solution contre la stagnation et le pourrissement, devient de plus en plus difficile à cause de la lourdeur du corps synonyme de sa morbidité :

Vraiment, je (Bardamu) n'étais pas pressé du tout moi non plus, pas plus qu'eux. J'étais comme arrivé au moment, à l'âge peut-être, où on sait bien ce qu'on perd à chaque heure qui passe. Mais on n'a pas encore acquis la force de sagesse qu'il faudrait pour s'arrêter pile sur la route du temps et puis d'abord si on s'arrêtait on ne saurait quoi faire non plus sans cette folie d'avancer qui vous possède et qu'on admire depuis toute sa jeunesse¹.

Parallèlement, c'est le corps de la femme glorieuse qui semble pouvoir défier et vaincre l'effet de la pesanteur. Pour Céline, l'agilité et la souplesse de la démarche féminine sont un don dont jouit toute belle femme. Quant à l'homme au corps pesant, il est condamné à supporter les aléas de l'existence. Dans *Voyage au bout de la nuit*, apparaît clairement cette distinction entre le corps masculin et le corps féminin dans la bouche de Bardamu parlant de la belle Sophie l'infirmière :

[L]e rythme de vie (de la belle Sophie) jaillissait d'autres sources que les nôtres... Rampantes pour toujours les nôtres, baveuses. (*Voyage*, 502).

La structure antithétique de cet énoncé correspond à une structure de l'imaginaire célinien opposant la souplesse du corps de la belle femme, lui permettant l'agilité du geste et l'allégresse du rythme jaillissant de la vie, à la lourdeur et la stagnation du corps masculin.

L'allégorie de l'ascension

Les métaphores qui décrivent la lourdeur du corps masculin sont fréquentes dans l'œuvre de Céline. Nous nous limitons à un seul groupe métaphorique qui réfère à cette lourdeur et met en avant la valorisation de la souplesse de la femme glorieuse comme figure euphorique chez l'écrivain. C'est la métaphore du « rampant » et du « stagnant ». Ce groupe métaphorique décrit un corps masculin voué à l'affaissement parce qu'il ne dispose pas d'une fermeté profonde qui le protège contre la dégradation physique et biologique.

Dans *Voyage au bout de la nuit*, le narrateur se rend compte de sa lourdeur face à la souplesse naturelle et inconsciente de l'adorable Sophie : « [e]lle ignorait encore la somme de nos croupissants abandons Sophie ! Une bande de ratés ! » (*Voyage*, 502). Dans le même roman, le narrateur, au bord du bateau l'*Amiral Bragueton* cheminant vers l'Afrique, décrit une humanité liquéfiée sous l'effet de la stagnation :

Les passagers croupissaient, répartis dans l'ombre des entreponts, dans les w.-c., au fumoir, par petits groupes soupçonneux et nasillards. Tout ça, bien imbibé de picons et cancans, du matin au soir. On en rotait, sommeillait et vociférait tour à tour et semblait-il sans jamais regretter rien de l'Europe. (*Voyage*, 123)

Dans le contexte de cet exemple, la métaphore lexicalisée « croupissaient » décrit la lourdeur des passagers de l'*Amiral Bragueton*. La métaphore « imbibé de picons et cancans »

¹ Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit*, [1932 aux Éditions Denoël], Paris, Gallimard, « Folio classique », 2006, p. 306. La référence à ce roman sera désormais mentionnée dans le corps du texte de la manière suivante : (*Voyage*, 00).

complète le sens de la lourdeur du corps biologique par la lourdeur symbolique de toute l'existence. Jean-Pierre Richard parle dans ce sens d'« effondrements existentiels² ».

Voici un autre exemple illustrant cette lourdeur dans *Mort à Crédit*³ :

J'avais beau me fustiger, m'efforcer dans l'idéal à coups de suprêmes énergies, j'arrivais pas au sublime. Je l'avais perdue depuis Gorloge, toute ma ferveur au boulot ! C'était pitoyable ! Et je me trouvais malgré tout, en dépit de tous les sermons, encore bien plus malheureux que n'importe quel des autres crabes, que tous les autres réunis !... C'était un infect égoïsme ! Je m'intéressais qu'à mes déboires et je les trouvais là, tous horribles, j'en pouais pire qu'un vieux brie gâteaux... Je pourrissais dans la saison, croulant de sueur et de honte, rampant les étages, suintant après les sonnettes, je dégoulinais totalement, sans vergogne et sans morale.
(*Mort*, 303)

Les mésaventures d'une existence de péripéties malheureuses menée par le narrateur Ferdinand lui fait dire qu'il ne pourrait pas prétendre à la sublimation : « j'arrivais pas au sublime », remarque-t-il. Il est voué au pourrissement. Son corps « croulant », d'ailleurs comme tous les corps masculins, est prédestiné à la lourdeur contraignante. La lourdeur généralisée à « n'importe quel des autres crabes » empêche l'élévation vers le sublime existentiel.

Mais comment Céline rêve-t-il l'antidote de la lourdeur masculine en dehors de la jouissance sexuelle et de la contemplation passive de l'idéal féminin qui ne fait qu'aggraver le sentiment du malheur existentiel ? Dans *Mort à crédit*, Céline crée l'allégorie du ballon comme tentative pour vaincre la pesanteur. Le personnage Roger-Marin Courtial des Pereires un génial inventeur, symboliquement alourdi par les dettes, tente de résoudre ses problèmes financiers par le spectacle des ascensions dans son ballon au péril de sa vie à cause de son attirail de fortune.

Courtial des Pereires est une figure dotée des attributs positifs de l'univers célinien dans la mesure où il incarne un personnage rationnel. Sa vie de génial débrouillard constitue une lutte continue contre l'irrationalité de la vie sociale. Les multiples ascensions qu'il effectue en ballon, qui rythment son histoire, décrivent symboliquement sa tentative d'imiter la souplesse féminine pouvant le sauver du pourrissement biologique et existentiel.

Cette allégorie crée et attribue donc un outil ascensionnel à un personnage en quête de libération et de rationalité. Cet outil de la verticalité symbolisant la réaction contre l'affaissement du monde est le ballon. Dans ce contexte, le ballon du personnage aspirant au vol peut être considéré comme l'analogon de l'*aile*. D'ailleurs, pour Bachelard⁴, l'*aile* comme moyen permettant l'ascension verticale est déjà moyen symbolique de purification rationnelle.

Or, cette tentative de rationaliser le monde par la rêverie volante se voue à l'échec le plus flagrant. Le personnage ne réalise qu'un bénéfice dérisoire au regard des problèmes financiers qu'il doit résoudre. Son monde absurde ne fait que se compliquer et sombrer dans l'irrationnel. Au comble de son désespoir, le personnage finira par se donner la mort.

² Jean-Pierre Richard, *Nausée de Céline*, [Fata Morgana, 1980], Éditions Verdier, 2008, p. 41.

³ Louis-Ferdinand Céline, *Mort à crédit*, [1936 aux Éditions Denoël], Paris, Gallimard, 1991. La référence à ce roman sera désormais mentionnée dans le corps du texte de la manière suivante : (*Mort*, 00).

⁴ Gaston Bachelard, *L'Air et les Songes*, pp. 29-30, 32, cité par Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, [1^{ère} édition Paris, P.U.F., 1960.], Dunod, 1993, p. 144.

L'ascension artificielle échoue donc contrairement à la souplesse féminine permettant l'ascension naturelle qui trouve son heureuse expression dans le corps de la femme danseuse.

La danseuse : une déesse

Contre l'allure et le déplacement de l'homme qui est rampement et claudication à cause de son corps pesant voué à l'affaissement, l'écrivain trouve un idéal de fermeté et de redressement dans le corps de la danseuse. Céline adore les danseuses⁵. Dans ses romans, la danseuse dispose d'un corps gracieux formant une exception parmi les corps humains. Ce corps peut lutter, même provisoirement, contre la stagnation de l'être et par conséquent contre la mort.

Au-dessus de la lourdeur et de la lâcheté masculines, s'élève et se sublime le corps de la danseuse avec : « [c]ette démarche ailée, souple et précise qu'on trouve, si fréquente, presque habituelle chez les femmes d'Amérique... » (*Voyage*, 502).

Le domaine référentiel représentant la danseuse met en avant son caractère léger, aérien et souple signifié par la métaphore adjectivale « ailée ». La faculté de se libérer des contraintes de la pesanteur constitue une lutte contre le temps. Il s'agit là d'une symbolique commune attribuée à la danse comme instinct de vie :

Et qu'est-ce que cette fièvre, capable de saisir et d'agiter jusqu'à la frénésie toute créature, sinon la manifestation, souvent explosive de l'Instinct de Vie, qui n'aspire qu'à rejeter toute dualité du temporel, pour retrouver d'un bond l'unité première où corps et âme, créateur et création, visible et invisible se retrouvent et se soudent, hors du temps, en une unique extase. La danse calme et célèbre l'identification à l'impérissable⁶.

De même, la danseuse célienne jouit de l'unité et de l'harmonie qui l'inscrit dans une dimension atemporelle et l'identifie à l'impérissable. Ses gestes, écrit Henri Godard, sont une « affirmation d'une cohérence proprement humaine contre tout ce qui, dans le monde, se défait, et donc contre la mort⁷ ».

L'expression métaphorique de la grâce, attribuée à la danseuse célébrée par Céline, engage un réseau thématique de l'élévation. La danseuse rejoint la femme généreuse identifiée à un « ange », c'est-à-dire à une créature céleste aérienne ayant le pouvoir de s'élever :

Quand on restait au collège que Jonkind était grippé, alors elle s'allongeait Nora, sur le sofa du salon, elle se mettait à lire, partout il traînait des bouquins... C'était une femme délicate, une vraie imaginative, notre gracieux ange... (*Mort*, 233)

La danseuse et son substitut (la musicienne⁸), bien qu'elles restent au fond un objet de désir sexuel pour le narrateur célien, ne se confondent pas pour autant avec la jeune femme

⁵ C'est à la danseuse Elisabeth Greg que Céline dédie *Voyage au bout de la nuit*. Son épouse Lucette Destouches est une danseuse qu'il rencontre à un cours de danse en 1936, il lui donne le nom affectueux de Lili dans ses trois derniers romans.

⁶ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont, [1969 pour l'édition originale], 1982, p. 337.

⁷ Henri Godard, *Céline scandale*, Paris, Gallimard, 1998, p. 76.

⁸ La grâce sublimant la danseuse est aussi attribuée à la musicienne par le narrateur célien, comme dans cet exemple extrait du *Voyage au bout de la nuit* : « Sa femme d'abord, une belle personne qui jouait de l'accordéon comme un ange. » (*Voyage*, 454)

bien portante à laquelle Céline prête la capacité de « mettre toute l'humanité dans un derrière⁹ ». C'est dire que la jeune femme fascine par son seul corps sexuel épanoui :

Le corps sexuel épanoui fascine car il matérialise une pensée vraie, un présent sûr. Le monde de la chair saine, c'est-à-dire ramenée au sexe, sera sans tourment. La femme saine ne sera que corps ; elle n'aura pas à se soucier de la pensée, de l'âme qui habite son corps¹⁰.

En fait, le corps de la femme saine, objet de jouissance sexuelle, vaudra pour lui-même. « Je croyais à son corps, je ne croyais pas à son esprit¹¹ », déclare Bardamu à propos de Lola sa petite amie l'Américaine. Ce corps se fait promesse d'une animalité magnifiée par le narrateur se délectant à observer « les nichons sauteurs¹² » des chanteuses et prostituées dans *Voyage au bout de la nuit*. Comme si la simple célébration de la chair « faite sexe suffi[sait] à apaiser les angoisses devant le monde et ses mystères¹³ ».

La danseuse quant à elle est une figure qui jouit d'une élévation morale comme c'est le cas pour la femme généreuse. En effet, la métaphore « ange » pour la danseuse se précise par la métaphore de « l'ailée » qui insiste sur la sublimation spirituelle complétant sa grâce physique.

Dans *Mort à crédit*, Nora Merrywin n'est pas seulement objet de désir sexuel pour sa beauté juvénile. Elle est aussi comparée à une créature ailée, à un oiseau, pour son allure gracieuse propre aux danseuses :

Nora, elle jouait toujours son piano en nous attendant... Elle laissait la fenêtre ouverte... On l'entendait bien de notre cachette... Elle chantait même un petit peu... à mi-voix... Elle s'accompagnait... Elle chantait pas fort du tout... C'était en somme un murmure... une petite romance... Je me souviens encore de l'air... J'ai jamais su les paroles... La voix s'élevait tout doucement, elle ondoyait dans la vallée... Elle revenait sur nous... L'atmosphère au-dessus du fleuve, ça résonne, ça amplifie... C'était comme de l'oiseau sa voix, ça battait des ailes, c'était partout dans la nuit, des petits échos... (*Mort*, 268)

Bien qu'elle soit pour le narrateur objet fantasmagorique de désir, puisqu'elle possède un corps parfait, la danseuse n'est pas une simple chair sexuelle. Pour le narrateur Docteur Destouches dans *Féerie pour une autre fois*¹⁴, la démarche de la danseuse l'inscrit hors de la simple composante physique et biologique de sa chair :

j'ai toujours aimé les danseuses... et alors ?... leurs formes hors de chair, leurs mirages, pas des êtres là de juste viande !... pas qui restent et qui partent !... (*Féerie*, 201)

⁹ Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit*, [1932 aux Éditions Denoël], Paris, Gallimard, « Folio classique », 2006, pp. 385-386.

¹⁰ Philippe Destruel, « Le corps s'écrit : Somatique du *Voyage au bout de la nuit* », *Littérature*, n° 68, 1987, *Jeux de rôle*, (pp. 102-118), p. 105.

¹¹ Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit*, [1932 aux Éditions Denoël], Paris, Gallimard, « Folio classique », 2006, p. 62.

¹² Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit*, [1932 aux Éditions Denoël], Paris, Gallimard, « Folio classique », 2006, p. 386.

¹³ Philippe Destruel, « Le corps s'écrit : Somatique du *Voyage au bout de la nuit* », *Littérature*, n° 68, 1987, *Jeux de rôle*, (pp. 102-118), p. 105.

¹⁴ Louis-Ferdinand Céline, *Féerie pour une autre fois*, [1952 pour *Féerie pour une autre fois I* et 1954 pour *Féerie pour une autre fois II*], Paris, Gallimard, « Folio », 1995. La référence à ce roman sera désormais mentionnée de la manière suivante : (*Féerie*, 00).

La métaphore de l’oiseau ajoute à l’aspect physique de la danseuse un aspect symbolique de l’envol signifiant l’allègement et la libération de l’âme et de l’esprit. Cette métaphore réalise une médiation entre la joyeuse animalité féminine, objet de la jouissance sexuelle, et l’image de la femme idéale sublimée et adorée par le narrateur célinien. En effet, pour les auteurs du *Dictionnaire des symboles*, « les ailes sont avant tout symbole d’envol, c’est-à-dire d’allègement, de dématérialisation, de libération – qu’elle soit de l’âme ou de l’esprit – de passage au corps subtil¹⁵ ».

L’envol attribué aux ailes est donc une élévation spirituelle. Pour Durand, la rêverie volante à l’origine de cette métaphore de l’imaginaire célinien, « est acceptée et privilégiée par le désir d’angélisme¹⁶ ». L’admiration de la danseuse dont l’imaginaire célinien fait une créature céleste ailée, aboutit à sa divinisation. Dans *Voyage au bout de la nuit*, les prostituées américaines de l’hôtel *Laugh Calvin* jouissent du regard divinisant du narrateur épaté par leur jeunesse et par leur beauté :

Encore me fallut-il passer dans le vestibule devant d’autres rangs, d’autres ravissantes énigmes aux jambes si tentantes, aux figures délicates et sévères. Des déesses en somme, des déesses racoleuses. (*Voyage*, 215-216)

Ces prostituées sont présentées comme de ravissantes créatures identifiées à des bijoux dans « leurs écrins¹⁷ ». La métaphore nominale « des déesses » les classe parmi une catégorie socialement élevée jouissant d’une transcendance divinisante. Dans la reprise de la métaphore « des déesses racoleuses », l’adjectif ancre la sublimation de la race des prostituées américaines dans le cadre de la réalité sociale. C’est-à-dire que cette sublimation n’est pas une totale divinisation dans le sens spirituel du mot.

Les belles prostituées jouissent d’une classification sociale divinisante parce qu’elles disposent des atouts de la beauté ; ce don de la nature qui les prémunit contre « l’aveu biologique¹⁸ » de la race humaine. D’ailleurs, elles sont pour le narrateur un objet d’une tentation palpable, c’est-à-dire d’une attraction sexuelle mordante :

Au-dessus de moi quel infini de locaux meublés ! Et tout près de moi, dans ces fauteuils, quelles tentations de viols en série ! Quels abîmes ! Quels périls ! Le supplice esthétique du pauvre est donc interminable ? (*Voyage*, 212)

Les prostituées constituent, de par cette beauté tentante et exceptionnelle, une *énigme* sociale. La divinisation de ces femmes serait une expression de leur situation mystérieuse parmi la race humaine. L’emploi du référent métaphorique « déesse » pour les prostituées serait compris dans le sens d’une tentative du narrateur à nommer l’innommable ; c’est-à-dire le caractère exceptionnel de leur beauté, ce don naturel leur permettant une immunité spontanée contre la vérité du monde qui est la mort.

Ainsi la jeune Américaine, symbole de l’image onirique de la belle femme, tout comme la figure de la danseuse, est-elle socialement sublimée. Sa sublimation est due, en plus de la

¹⁵ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont, [1969 pour l’édition originale], 1982, p. 17.

¹⁶ Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l’imaginaire*, Paris, [1^{ère} édition Paris, P.U.F., 1960.], Dunod, 1993, p. 144.

¹⁷ Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit*, [1932 aux Éditions Denoël], Paris, Gallimard, « Folio classique », 2006, p. 212.

¹⁸ L’expression est employée par le narrateur du *Voyage au bout de la nuit*. (Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit*, [1932 aux Éditions Denoël], Paris, Gallimard, « Folio classique », 2006, p. 124.)

jeunesse et de la beauté du corps qui se raidit contre l'affaissement et le pourrissement biologique, à un organe de la réussite : *la jambe*. L'émerveillement du narrateur célinien face aux jambes traduit une impression de satisfaction face à une réussite humaine. Pour Jean-Pierre Richard :

Dans la danseuse, et dans la femme américaine, nous avons donc la double impression satisfaisante que l'être se trouve contenu et soutenu, qu'il n'a même plus aucune envie de s'affaisser ni de se défaire. L'élément essentiel de cette réussite, c'est celui qui supporte directement la masse corporelle, tout en articulant le mouvement, les *jambes*, auxquelles Céline accorde un extraordinaire privilège sensuel et même moral¹⁹.

Les jambes de la jeune femme sont pour Céline un objet focal de la jouissance sexuelle. Ils sont aussi un élément de défense contre la menace biologique et sociale. C'est un véritable élément célinien fantasmé de l'harmonie qui permet le rapprochement dans une société en mal de cohérence²⁰.

La danse est pour Céline une véritable religion. Docteur Destouches, le narrateur de *Féerie pour une autre fois* l'exprime ainsi : « mais ma petite religion de la danse ! où qu'on irait mort, sans danse ? Ah ! Ah ! » (*Féerie*, 201). Dans l'univers célinien, la danse réalise la transcendance physique du corps et la sublimation spirituelle de l'âme. La danseuse n'est pas idéalisée pour son seul corps parfait, objet de la tentation sensuelle. Elle est aussi spirituellement divinisée. Tandis que la belle femme américaine est classée parmi les figures divinisées, la danseuse est totalement identifiée à une déesse. Dans *Mort à crédit*, la danseuse de la comédie ballet Mme Pinaise est *absolument* déesse :

Sur la scène, je reconnais bien Mme Pinaise, elle est divine absolument, je discerne encore ses cuisses, les palpitations des nichons... Elle trempe tout entière dans un peignoir vapoureux... sur un divan de soies profondes... (*Mort*, 87)

Pour Céline la danse est donc une vraie panacée contre l'animalité biologique du corps et contre la corruption morale de l'âme. « Moi la pureté de la danse je comprends... moi au fond cochon tout comme les autres...²¹ », confesse le narrateur de *Féerie pour une autre fois* émerveillé par la réussite de ce combinat paradoxal mais harmonieux entre souplesse (signe de fragilité et de délicatesse) et dureté du corps de la danseuse. Bardamu, le narrateur du *Voyage au bout de la nuit*, rend compte de cet idéal du corps féminin à la fois délicat et ferme, conférant à la femme une harmonie profonde :

J'en ai choisi un moi de cinéma où il y avait des femmes sur les photos en combinaison et quelles cuisses ! Messieurs ! Lourdes ! Amples ! Précises ! Et puis des mignonnes têtes par là-dessus, comme dessinées par contraste, délicates, fragiles, au crayon, sans retouche à faire, parfaites, pas une négligence, pas une bavure, parfaites je vous le dis, mignonnes mais fermes et concises en même temps. Tout ce que la vie peut épanouir de plus périlleux, de véritables imprudences de beauté, ces indiscretions sur les divines et profondes harmonies possibles. (*Voyage*, 216)

¹⁹ Jean-Pierre Richard, *Nausée de Céline*, [Fata Morgana, 1980], Verdier, 2008, pp. 43-44.

²⁰ La symbolique de la jambe couvre ce sens symbolique de l'imaginaire : « Organe de la marche, la jambe est un symbole du lien social. Elle permet les rapprochements, favorise les contacts, supprime les distances : elle revêt donc une importance d'ordre social²⁰ ». (Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont, [1969 pour l'édition originale], 1982, p. 530.)

²¹ Louis-Ferdinand Céline, *Féerie pour une autre fois*, [1952 pour *Féerie pour une autre fois I* et 1954 pour *Féerie pour une autre fois II*], Paris, Gallimard, « Folio », 1995.p. 201.

Mais cette harmonie profonde du corps de la danseuse, que chante Céline dans ses romans, n'est pas spontanément acquise. C'est le résultat d'un travail dur et épuisant susceptible d'assurer une victoire contre la mort, comme le confirme Henri Godard :

Mais, dans l'action que l'œuvre a sur nous, entre l'image d'un corps glorieux qui est celui de la femme jeune, dans la mesure bien sûr où la nature en a fait don, mais dans la mesure non moins où elle préserve ce don par son effort, c'est-à-dire où elle lutte contre la mort²².

Dans *Féerie pour une autre fois*, les danseuses qui viennent poser pour le sculpteur Jules fournissent un effort épuisant pour garder vivante la souplesse de leur corps, lieu de triomphe de la vie :

Elles (les danseuses qui posent pour Jules le sculpteur) venaient pour Arlette pas pour moi !... elles venaient pour la danse, pour la chorégraphie méchante ! savante, je vous prie !... pas pour petits exercices doux ! non ! de ces équilibres extensions ! relevés en « cinquième » !... développés seconde sur la pointe ! qu'elles en grelotaient les mignonnes, exténuées, suantes... l'heure des supplices !... (*Féerie*, 201)

C'est à ce prix que la femme danseuse garde sa grâce épatante même dans sa vieillesse :

il mélangeait une jeune une vieille, encore une mythologie !...Pas beaucoup nerveuses mes (celles de Serrez-vous, louloutes !...Des pauses impossibles. (*Féerie*, 198)

L'émerveillement du narrateur et son admiration pour le corps de la jeune prostituée, figure synecdochique pour toute jeune et belle femme, cède la place à l'ensorcellement et au sortilège, signes de vénération de l'harmonie dont jouit la danseuse :

Mais je suis conquis corps et âme... Tout ce qu'ils touchent... Leurs moindres gestes... les mots les plus usagés deviennent des vrais sortilèges... (*Mort*, 87)

Un vrai culte de la souplesse et de la fermeté du corps de la danseuse que l'imaginaire célinien transforme en une véritable magicienne ensorcelante. Cette transformation se sert de la fée comme un référent symbolique transcendantal.

La fée : avatar de la danseuse

La fée, métaphore pour la danseuse, fait la synthèse harmonieuse de tant de privilèges : la grâce, la sublimation et la magie des gestes. Ce référent, comme l'ange, l'oiseau et l'aile, fait partie des symboles que Durand nomme les symboles ascensionnels²³.

La métaphore de la fée pour la danseuse rejoint la métaphore de la déesse pour la jeune femme dans la mesure où ce référent ascensionnel marque l'étonnement du personnage célinien face au mystère de la beauté et de la grâce dans un monde frappé plutôt par la chute biologique. Le recours à la fée marque une ambition onirique qui consiste à construire une négation de la contingence du monde. Au niveau psychique, cette métaphore peut revêtir un effet thérapeutique dans la mesure où son emploi peut constituer une autodéfense de l'être conscient de ses limites devant les facteurs de la menace qui le guette.

²² Henri Godard, *Céline scandale*, Paris, Gallimard, 1998, p. 74.

²³ Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, « Les symboles ascensionnels », Paris, [1^{ère} édition Paris, P.U.F., 1960.], Dunod, 1993, pp. 138-162.

La fée est en fait un prototype de la sublimation de la chair et un élément essentiel de la pureté par le biais duquel le personnage tente une certaine « reconquête d'une puissance perdue, d'un tonus dégradé par la chute²⁴ ». Par l'image de la fée :

il y a conquête d'une sécurité métaphysique ou olympienne. Elle peut se manifester, d'autre part, dans des images plus fulgurantes (comme celle de la fée), soutenues par les symboles de l'aile et de la flèche, et l'imaginaire se teinte alors d'une nuance ascétique qui fait du schème du vol rapide le prototype d'une sublimation de la chair et l'élément fondamental d'une méditation de la pureté²⁵.

La verticalité que suggère l'image de la fée est par ailleurs redressement contre la mollesse biologique du corps. Dans cette image, il y a, pour Bachelard, un glissement de la verticalité à la *vertébralité*²⁶, c'est-à-dire vers le redressement vigoureux du corps. Or, dans l'œuvre célinienne, c'est grâce à la souplesse et au tonus des muscles, qui sont deux conditions pour le redressement, que se réalise l'élévation de la femme. Cette approche célinienne du corps féminin est singulière dans la mesure où l'image éthérée de la déesse est conditionnée par le don de la consistance musculaire et de la force tonique des jambes qui sont l'apanage de la jeune femme, notamment de la danseuse. L'image célinienne de la fée réalise donc un glissement du redressement vers la verticalité. C'est le cas de la ravissante Nora Merrywin dans *Mort à Crédit* qui complète ici sa métamorphose de la belle femme disposant du tonus musculaire pour devenir fée ensorcelante :

Ses cheveux aussi, dès qu'elle passait devant la cheminée, devenaient tout lumière et jeux !... Merde ! Elle devenait fée ! c'était évident. Moi, c'est là au coin de la lèvre que je l'aurais surtout bouffée. (*Mort*, 235)

Cependant, la verticalité que ce référent ascensionnel suggère n'intéresse pas le seul domaine physique et biologique. Elle engage aussi le domaine social. Cette métaphore décrit aussi bien la grâce de la danseuse que l'angélisme de la femme généreuse et de la femme honnête :

Mme Héronde était honnête, elle, comme pas une. Jamais elle faisait tort d'un centime. Et pourtant dans sa mouscaille ce qu'on lui a confié comme trésors ! Des Venises entiers en chasubles, comme y en a plus dans les musées ! Quand elle en parlait ma mère plus tard dans l'intimité, elle s'enthousiasmait encore. Il lui venait des larmes. « C'était une vraie fée, cette femme-là ! qu'elle reconnaissait, c'est triste qu'elle aye pas de parole ! Jamais elle m'a livré à l'heure !... » (*Mort*, 42)

Mme Héronde, bien qu'elle soit un personnage qui n'honore pas sa parole, reste pour la mère du narrateur « une vraie fée ». Cette métaphore attributive d'identification montre la valorisation extrême dont jouit la qualité sociale de l'honnêteté chez Céline. C'est aussi le cas de la générosité, dans l'exemple suivant où la comparaison rapproche les qualités de la femme généreuse, d'ailleurs angélisée chez l'auteur, à celles d'une fée : « Lili (la danseuse, compagne du Docteur Destouches) contre tous ?... je vois mal !... Lili généreuse comme personne... total généreuse ! comme une fée !... elle donnera tout !²⁷ ».

²⁴ Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, [1^{ère} édition Paris, P.U.F., 1960.], Dunod, 1993, p. 162.

²⁵ Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, [1^{ère} édition Paris, P.U.F., 1960.], Dunod, 1993, p. 162.

²⁶ Gaston Bachelard, *La Terre et les Rêveries de la volonté*, p. 363-364, cité par Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, [1^{ère} édition Paris, P.U.F., 1960.], Dunod, 1993, p. 157.

²⁷ Louis-Ferdinand Céline, *D'un château l'autre*, [1957], Paris, Gallimard, « Folio », 1973, p. 31. La référence à ce roman sera désormais mentionnée dans le corps du texte de la manière suivante : (*Château*, 00).

La grâce du corps de la danseuse se joint à la sublimation des qualités sociales comme moyen qui peut sauver le personnage célinien de la lâcheté du corps et de la corruption de l'âme. La noblesse du corps de la danseuse, due à ses muscles et à ses « jambes nobles²⁸ », motive l'emploi d'une langue euphorique rythmée. La danse et les gestes de la belle femme, comme langage corporel, deviennent une allégorie de l'écriture célinienne.

Le style émotif : une quête d'harmonisation de l'existence

C'est par son style que Céline tente de ranimer et rythmer le récit pour sauver de la lourdeur des mots comme solution face à la lourdeur des choses. Le discours théorique²⁹ de Céline nomme ce style : le *style émotif*. Le discours du narrateur célinien met en avant ce style comme ultime réaction face à son profond malaise existentiel. Et c'est la danse, étant le schème le plus heureux de l'imaginaire célinien, qui sert de référent analogique pour expliquer cette originalité stylistique de l'auteur :

Et puis elle est redescendue, elle s'est avancée sous le vitrail... Elle occupait tout notre Passage... Elle pavanait en hauteur... Elle a pas voulu qu'il en reste un seul boutiquier en boutique... un seul des voisins dans sa turne... Même la Méhon venait avec nous. Il lui était poussé trois mains et puis quatre gants enfilés... Je voyais qu'on partait s'amuser. Les mots dansaient autour de nous comme autour des gens du théâtre... Des vives cadences, des imprévus, des intonations magnifiques... Des irrésistibles... (*Mort*, 91)

Cette image privilégie donc les mots qui dansent, qui créent de vives cadences et des intonations imprévues. C'est dire que Céline fantasme l'écriture littéraire comme une danse.

L'imaginaire de Céline établit une analogie entre le rythme de la danseuse qui délivre le corps de la lourdeur biologique, et le style émotif délivrant les mots de la lourdeur existentielle qu'ils décrivent. Négativement, le narrateur du roman *D'un château l'autre*, identifié à Céline lui-même, attribue aux mots proférés par son éditeur une lourdeur agaçante :

[C]onclusion : Céline vous n'existez plus !... vous nous devez des sommes énormes et vous n'avez plus aucune verve !... avez-vous honte ? quand Loukoum dit verve vous entendez une drôle de chose... tellement il a la bouche lourde grasse... l'âge ! et aussi que les mots lui sortent comme moulés... la diction « cloaque »... (*Château*, 24)

Céline rêve donc une écriture exempte de lourdeur ; une écriture jouissant de la souplesse comme celle de la danseuse pour lutter contre la mort, signifiant la mort symbolique du sens dans le discours du roman. En fait, pour Céline, se cantonner dans une forme classique du roman, c'est ressasser la même lourdeur de l'existence et accepter d'en subir le tragique. Dans *Voyage au bout de la nuit*, Céline attaque ouvertement l'écriture de Proust :

Proust, mi-revenant lui-même, s'est perdu avec une extraordinaire ténacité dans l'infinie, la diluante futilité des rites et démarches qui s'entortillent autour des gens du monde, gens du vide, fantômes de désirs, partouzards indécis attendant leur Watteau toujours, chercheurs sans entrain d'improbables Cythères. (*Voyage*, 82)

Aux yeux de Céline, Proust le romancier lui-même fantôme, ne réussit qu'à créer un univers fantomatique mensonger. Pour se délivrer de la crise du sens, Céline revendique le roman vrai capable de susciter l'émotion et de prémunir contre le simulacre mensonger de la

²⁸ Jean-Pierre Richard, *Nausée de Céline*, [Fata Morgana, 1980], Verdier, 2008, p. 44.

²⁹ Louis-Ferdinand Céline, *Entretiens avec le professeur Y*, Paris, Gallimard, 1954.

fiction qui aggrave l'avachissement du monde. Dans ce sens, Henri Godard nous explique que pour Céline :

Le désir du roman n'a pas pour autant disparu. La crise de la fiction, pas plus que les autres formes de soupçon qui ont atteint le roman à la veille de la Deuxième Guerre Mondiale et plus encore après elle, n'a supprimé la fascination d'une narration qui, combinant récit de faits, dialogues, descriptions, analyses et commentaires, réussit à nous faire saisir en imagination à la fois le monde extérieur, de quelques individus, – l'objectivité et la subjectivité. Le signe le plus frappant de cette situation contradictoire est la revendication du *roman vrai*³⁰.

Conclusion

En fin de compte, devant l'impossibilité d'une délivrance radicale de l'affaissement mortel du corps, Céline se crée son propre havre de paix dans sa langue capable d'insuffler de l'émotion dans l'écriture et de mimer les images euphoriques qu'il chante dans son œuvre romanesque. Dans *Voyage au bout de la nuit*, le narrateur nous livre la clé de cet art poétique basé sur l'analogie entre les phrases de l'esprit et les muscles du corps : « L'esprit est content avec des phrases, le corps c'est pas pareil, il est plus difficile lui, il lui faut des muscles ». (*Voyage*, p. 289) L'impossibilité d'un redressement ascensionnel pour le corps humain voué à l'affaissement biologique trouve son versant harmonieux dans une langue rythmée qui ne manque pas, par ailleurs, de nommer ce pourrissement biologique. Tout comme pour la danseuse, ce travail linguistique et stylistique n'est pas l'apanage de tous. « [C]'est un boulot très dur. Il consiste à prendre les phrases, je vous le disais, en les sortant de leurs gonds³¹ », assure Céline.

CÉLINE Louis-Ferdinand, *D'un château l'autre*, [1957], Paris, Gallimard, « Folio », 1973.

CÉLINE Louis-Ferdinand, *Entretiens avec le Professeur Y*, Paris, Gallimard, 1954.

CÉLINE Louis-Ferdinand, *Féerie pour une autre fois*, [1952 pour *Féerie pour une autre fois I* et 1954 pour *Féerie pour une autre fois II*], Paris, Gallimard, « Folio », 1995.

CÉLINE Louis-Ferdinand, *Louis-Ferdinand Céline vous parle*, [1958], Romans II (édition présentée, établie et annotée par Henri Godard), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1974.

CÉLINE Louis-Ferdinand, *Mort à crédit*, [1936 aux Éditions Denoël], Paris, Gallimard, 1991

CÉLINE Louis-Ferdinand, *Voyage au bout de la nuit*, [1932 aux Éditions Denoël], Paris, Gallimard, « Folio classique », 2006.

CHEVALIER Jean et GHEERBRANT Alain, *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont, [1969 pour l'édition originale], 1982.

DESTRUEL Philippe, « Le corps s'écrit : Somatique du *Voyage au bout de la nuit* », *Littérature*, n° 68, 1987, *Jeux de rôle*, pp. 102-118.

DURAND Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, [1^{ère} édition Paris, P.U.F., 1960.], Dunod, 1993.

GODARD Henri, *Céline scandale*, Paris, Gallimard, 1998.

GODARD Henri, *Poétique de Céline*, Paris, Gallimard, 1985, « Tel ».

RICHARD Jean-Pierre, *Nausée de Céline*, [Fata Morgana, 1980], Verdier, 2008.

³⁰ Henri Godard, *Poétique de Céline*, Paris, Gallimard, 1985, « Tel », p. 430.

³¹ Louis-Ferdinand Céline, *Louis-Ferdinand Céline vous parle*, [1958], Romans II (édition présentée, établie et annotée par Henri Godard), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1974, p. 934.

Mustapha Belhadj

Mustapha Belhadj est docteur en langue et littérature françaises. Il a soutenu en 2019 sa thèse intitulée : « D'une écriture à l'autre. L'énoncé analogique et la langue orale-populaire dans l'œuvre romanesque de Louis-Ferdinand Céline », à l'Université Hassan II, Casablanca-Mohammedia, Maroc. Membre du LRSRT (Laboratoire de Recherches Sémantique et Rhétorique des Textes) à la Faculté des Lettres de Mohammedia. Ses domaines de recherches sont la littérature française et comparée, la rhétorique et la stylistique.