

Bernabé Wesley  
Université de Montréal

*Rigodon* de Céline.  
La sociocritique devant une  
oubliothèque de l'histoire

**P**ar son objet, ses hypothèses heuristiques et sa problématique générale, la sociocritique est une herméneutique de la socialité des textes. Elle a pour but premier de dégager et d'analyser les liens cotextuels et les dynamiques d'interaction qui relient les textes à leur *semiosis* sociale environnante à partir des caractéristiques scripturales dans lesquelles celle-ci prend forme. Cette perspective d'analyse suppose une prééminence du texte qui favorise le particulier sur le général et part du principe que les formes langagières d'un texte prévalent sur leur contenu, dans la mesure où c'est d'abord en elles que peut se lire « la présence au monde » et la capacité d'invention de la littérature à l'égard du social. Par conséquent, c'est la facture même du texte considéré qui déterminera le choix des notions théoriques et des outils d'analyse idoines à sa description<sup>1</sup>.

---

1. Pour une définition plus développée de la sociocritique, voir Pierre Popovic,

## Un paradigme du passé

Pour l'essentiel, mes recherches portent sur ce que la critique célinienne a coutume d'appeler la trilogie allemande, soit *D'Un Château l'Autre*<sup>2</sup>, *Nord*<sup>3</sup> et *Rigodon*<sup>4</sup>. Ce corpus de textes présente toute une série d'éléments désuets ou anciens qui forment un paradigme du passé et que l'écriture de Céline désigne comme étrangers lors même qu'elle les déconstruit et les reconfigure. L'exploration de ce paradigme du passé privilégie cinq thèmes de recherche : 1) Un grand nombre de genres désuets, dont les chroniques médiévales sont les plus emblématiques, font l'objet d'une réécriture. 2) Céline multiplie également les réécritures d'intertextes précis. Le nombre et la complexité des références à la *Chanson de Roland* dans *Féerie pour une autre fois*<sup>5</sup> exigent ainsi une analyse de type intertextuel au même titre que *Rigodon*, qui donne lieu à une réécriture des *Fâcheux*<sup>6</sup>, comédie-ballet de Molière. 3) Les archaïsmes, le lexique désuet, les jeux polysémiques avec des sens anciens d'un mot sont en nombre suffisamment important pour dresser une typologie des marques linguistiques de ce paradigme. 4) Le substrat idéologique composite dans lequel l'auteur fonde et cristallise des valeurs, des récits, des argumentations du passé. 5) Enfin, la galerie des personnages ainsi que la topographie des lieux de la trilogie résultent d'une métaphorisation de l'histoire et des cultures d'autrefois qu'il conviendra de prendre en compte. Ces genres, ces intertextes, marques linguistiques, discours, allusions historiques et culturelles forment l'altérité formelle du paradigme du passé de la trilogie allemande. Nous nous proposons d'en dresser le

---

« La sociocritique. Définition, histoire, concepts, voies d'avenir », *Pratiques*, n° 151/152, décembre 2011, p. 7-38.

2. Louis Ferdinand Céline, *D'un château l'autre*, Paris, Gallimard, 1957.

3. Louis Ferdinand Céline, *Nord*, Paris, Gallimard, 1960.

4. Louis Ferdinand Céline, *Rigodon*, Paris, Gallimard, 1969.

5. Louis Ferdinand Céline, *Féerie pour une autre fois*, Paris, Gallimard, 1977 [1952].

6. Molière, *Les fâcheux*, Paris, Gallimard, 2005 [1661].

catalogue à partir des reprises auxquelles il donne lieu, afin d'étudier leur interaction dynamique avec les représentations de la mémoire collective de l'après-guerre.

## Sociocritique de la mémoire

La particularité de notre analyse vient aussi de ses bases théoriques. Puisqu'elle conjugue étude précise des moyens de la mise en texte et ouverture vers la mémoire collective de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, notre recherche se situe sur le terrain de la sociocritique et participe à l'affinement des approches indexées par cette dernière en réfléchissant à l'articulation des concepts d'interdiscursivité et de mémoire collective. Afin de se situer par rapport aux trois paradigmes de la mémoire collective auxquels la plupart des études renvoient<sup>7</sup>, notre analyse prend appui sur la théorie des « cadres

7. La mémoire collective est une notion duelle. Elle est à la fois un objet de connaissance théorique, concept polysémique et controversé, et un phénomène social relatif aux usages sociaux du passé, nommé comme tel par des acteurs sociaux ou politiques. En tant que phénomène social, elle correspond à l'irruption depuis une trentaine d'années de la mémoire dans l'ensemble des sphères de la société, générant une « commémorite » aiguë, une (sur-) patrimonialisation du passé. Sous l'impulsion de ce phénomène, la mémoire collective, entendue cette fois comme objet théorique, a fait l'objet de réflexions et de recherches qui, si elles ne datent pas d'hier, ont pris une importance nouvelle alors qu'elles étaient quasi-inexistantes jusqu'au milieu des années 1970. À défaut d'être tout à fait représentatif, un état des lieux des écrits français en sciences humaines permet de dégager trois paradigmes de la mémoire par rapport auxquels se situent la plupart des études : 1) Les « lieux de mémoire » dont l'historien Pierre Nora a fait des « objets » d'études sociologiques où observer comment se construit la mémoire collective autour d'un lieu précis. 2) Le « travail de mémoire » élaboré par Paul Ricoeur à partir de paradigmes psychanalytiques, qui présuppose que la société, comme les individus, peut être « malade » de son passé et qu'elle doit donc faire un « travail de mémoire » pour apaiser le passé et aller vers la réconciliation — nécessité à laquelle répond une métaphysique de la narrativité qui propose le récit comme catégorie fondamentale de l'expérience humaine pour appréhender la temporalité. 3) Enfin, la théorie des cadres de la mémoire de Maurice Halbwachs, développée ci-haut. Voir Marie-Claire Lavabre, « Paradigmes de la mémoire », *Transcontinentales* [En ligne], 5 | 2007, document 9, mis en ligne le 15 avril 2011. URL : <http://transcontinentales.revues.org/756> (4 février 2014); Mélissa S.-Morin et Patrick-Michel Noël, « Les représentations du passé », *Conserveries mémorielles* [En ligne], #9 | 2011, mis en ligne le 15 avril 2011. URL : <http://cm.revues.org/846> (22 octobre 2012); Pierre Nora, « Entre histoire et mémoire : la problématique des lieux », *Lieux de mémoire*, vol. 1, Paris, Gallimard, 1984, p. xvii-xlii; Paul Ricoeur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, et *Temps et récit*, Paris, Seuil, coll. « Points/Essais », 1991 [1983], t. 2.

de la mémoire » de Maurice Halbwachs. Tout souvenir, explique Halbwachs, si personnel soit-il, et même ceux des évènements dont nous seuls avons été témoins ou qui demeurent inexprimés, est en rapport avec les « cadres sociaux » que sont les connaissances historiques communes, l'appartenance à un groupe social et à un ordre symbolique collectif, ou encore le langage lui-même. Cette théorie rejoint logiquement notre approche sociocritique puisqu'elle cherche à penser les conditions sociales de la production des souvenirs et de la structuration de notre mémoire.

Pour autant qu'elles soient une source intéressante de dialogue théorique, les intuitions du sociologue de la mémoire ne fournissent pas d'instruments d'analyse littéraire. Or, une étude de la saisie littéraire du passé dans l'œuvre de Céline suppose une attention particulière à la façon dont les textes céliniens prennent en écharpe la mémoire collective. Surtout, elle implique de faire appel à des travaux spécifiquement dédiés à la question de la saisie littéraire du passé dans son interaction dynamique avec la *semiosis* sociale environnante du texte. Dans la mesure où l'adoption d'une démarche sociocriticienne conduit à se demander si la littérature — et, en l'occurrence, le roman — peut être un espace d'invention de la mémoire collective, nous accorderons une attention particulière aux travaux de Régine Robin. Celle-ci accorde un rôle de premier plan au roman dans l'invention d'une mémoire singulière et hybride, qu'elle définit par rapport à quatre types de rapport au passé : 1) la mémoire nationale, récit officiel du passé imposé par les autorités; 2) la mémoire savante (historique) qui s'applique à reconstruire le passé d'une manière scientifique; 3) la mémoire collective proprement dite, relative aux groupes, à leurs identités et à leurs luttes; 4) la mémoire culturelle, agencement opéré par chaque individu entre, d'une part, l'ensemble de ses connaissances culturelles et, d'autre part, les trois types de mémoire précédents. Les quatre types de mémoire ainsi identifiés entretiennent des rapports de porosité et de malléabilité entre eux. La spécificité de la trilogie allemande est de raconter l'histoire de ce qu'Eric Hobsbawm nomme le « court XX<sup>e</sup> siècle » par

le recours à toute une série de formes-sens surannées qui composent des *médiations culturelles anciennes* en interaction dynamique avec les discours, les représentations, les récits et l'actualité de l'après-guerre. Or ce recours à des genres et à des textes du passé correspond à un souci de représenter ce que n'ont retenu ni la mémoire nationale, ni la mémoire historique ni la littérature en vogue dans l'après-guerre.

Qu'il s'agisse de l'épuration qui suit la Libération, de l'exil à Sigmaringen du gouvernement de Vichy ou de la fin de la guerre en Allemagne, les épisodes que racontent les chroniques de la trilogie allemande ne sont pas de nature à figurer dans le récit magnifié de la Libération qui fonde la version officielle des événements dans l'après-guerre. Bien au contraire, ils s'accompagnent de commentaires sur l'histoire qui relèvent les contradictions, les oublis, les décalages, les fables, les censures, les effacements et les déformations de ce récit officiel. Autrement dit, cette chronique est en interaction avec la mémoire de l'après-guerre dans la mesure où elle constitue une histoire des oublis de l'histoire qui met en forme et donne à lire comme telle la part d'amnésie collective qui fonde la société d'après-guerre et ses représentations du passé.

Afin de montrer comment ces outils théoriques peuvent être mis à contribution dans une lecture des textes céliniens, la suite de ce texte est dédiée à une microlecture des premières pages de *Rigodon*, lesquelles suivent directement l'incipit du dernier opus de la trilogie allemande<sup>8</sup>. S'il a été retenu, c'est que l'extrait met en tension différents discours relatifs aux communautés mémorielles de l'après-guerre en même temps qu'il convoque en Molière l'une des figures-clé du paradigme du passé évoqué. Formulée par rapport aux cadres sociaux de la mémoire collective de l'après-guerre, la question de la saisie littéraire du passé dans le roman célinien peut d'abord être posée comme suit. S'il est une historicité des textes céliniens

---

8. Pour l'extrait choisi, voir Louis-Ferdinand Céline, *Rigodon, Romans*, 2, (éd. Henri Godard), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1974, p. 717-719.

des années 1950, n'est-ce pas celle des discours et des savoirs hétérogènes, des langages et des répertoires de signes qu'ils maillent les uns aux autres et qu'ils désignent comme la parole rapportée d'une arène sociale où s'affrontent les groupes sociopolitiques qui forment les communautés mémorielles de la société française des années 1950? La singularité sociosémiotique du passage étudié réside dans un brouillage des différents discours mémoriels auxquels le texte fait subir différentes torsions.

## Un sociogramme de la victime

Dans le cas précis des premières pages de *Rigodon*, les interactions dynamiques qui lient les textes céliniens à la mémoire collective de l'après-guerre peuvent être envisagées à la fois d'après la notion de mémoire collective définie par Régine Robin et en mobilisant le concept de *sociogramme*, que Claude Duchet définit comme un « ensemble flou, instable, conflictuel, de représentations partielles, aléatoires, en interaction les unes avec les autres, et gravitant autour d'un noyau lui-même conflictuel<sup>9</sup> ». Ce sociogramme, inspiré par les présupposés de la sémiotique historique, est indissociable des notions d'information, d'indice, de valeur et de cotexte<sup>10</sup>. Ces dernières expliquent le *continuum sociosémiotique* qui relie le texte, non pas au réel, lequel demeure hors de portée, mais à un référent langagier produit par une première sémiotisation dans la société environnante. Le texte intègre pour sa part un « cotexte » qui se compose d'« informations » référentielles déjà partiellement sémiotisées et traduites dans des clichés, des stéréotypes, des idéologèmes qui composent les « indices » sur lesquels s'opère un travail de reformulation par l'écriture. Celle-ci fait subir à ces indices des processus multiples de transformation partielle ou totale

---

9. Claude Duchet et Isabelle Tournier, « Sociocritique », Béatrice Didier [dir.], *Dictionnaire universel des littératures*, Paris, Presses universitaires de France, 1994, p. 3572.

10. Pour une définition synthétique de la notion de sociogramme, voir Pierre Popovic, *op. cit.*, p. 18.

qui en font des « valeurs », c'est-à-dire des formes-sens dont le texte active la charge sémantique et qu'il modèle de l'intérieur du système sémiotique de l'œuvre. Les représentations partielles d'un sociogramme gravitent autour d'un noyau oxymorique qui cristallise les oppositions entre ses différents éléments sémiotiques. Dans le cas précis des romans céliniens, l'ensemble de paroles que ces derniers captent et transforment ont en commun de chercher à donner sens au fléau des guerres mondiales. Elles activent un sociogramme de la « victime de l'histoire » qui traverse toute l'entre-deux-guerres et l'après-guerre et se structure autour d'un noyau oxymorique, « victime, mais héros », lequel est au cœur de la mémoire collective conjoncturelle. Autour de lui gravitent des oppositions multiples et le récit magnifié de la Libération, qui fait office de version officielle des événements dans l'après-guerre, s'appuie sur lui. Or la trilogie allemande combat ce sociogramme en s'efforçant de lui donner une inflexion nouvelle. Elle manœuvre principalement pour imposer un autre noyau oxymorique, celui du « collabo, mais victime ». Elle en accentue l'opposition de manière à construire l'image d'un « bouc émissaire des vainqueurs ». L'œuvre multiplie cette image, en donne une série de variations sous la forme de représentations toujours contrastées (« en exil en Allemagne mais patriote »; « écrivain classique mais pauvre », etc.) et fonde sur elle l'histoire des oublis de l'histoire officielle de la Seconde Guerre mondiale à laquelle elle déclare s'atteler.

## Brouillages interdiscursifs

Le second paragraphe porte bien sur les conflits mémoriels de l'après-guerre puisque les récriminations de l'énonciateur portent sur l'absence de mention de tout collaborateur dans la chronique nécrologique du *Figaro*, absence thématifiée en une exclusion des rites sociaux liés à la mort et en un effacement volontaire de ceux que le texte décrit comme des laissés-pour-compte de la mémoire collective. La péjoration adjectivale de l'expression « sale collabo » emprunte les anathèmes du camp adverse pour désigner le noyau

oymorique du « collabo, mais victime » dont l'énonciateur fait une figure d'identification et à partir duquel il reformule différents discours relatifs aux communautés mémorielles de l'après-guerre. Les « cinq colonnes de morts édifiants » du *Figaro* forment une première altérité discursive dont le texte source, s'il a jamais existé, est complètement intégré alors que le roman assure le relever comme une preuve piochée dans le discours social. Or, un premier brouillage entremêle ce discours qui prend le parti des anciens collaborateurs à une critique sociale marxiste en rupture avec les signes de connivence idéologique que suppose l'abonnement de l'énonciateur au *Figaro*. Les enterrements que le roman rapporte comme mentionnés dans le journal font l'objet d'une description qui n'insiste pas seulement sur l'oubli volontaire des collaborateurs. Le passage dresse une satire sociale des rites relatifs à la mémoire collective de l'après-guerre qui montre comment celle-ci est prise dans un système de privilèges, d'hommages et de faveurs qui distribue avantages et déshonneurs en fonction du passé de chacun et érige une communauté de nantis et de laissés-pour-compte de la mémoire collective. La foule en deuil présente à l'enterrement de l'un de ces nantis rassemble « Évêque, Préfet, Syndicats », c'est-à-dire tout ce que la ville a de notables religieux, républicains et politiques — il n'est pas jusqu'à Jean Valjean, « le Diable lui-même dans son tilbury » qui n'ait fait le déplacement<sup>11</sup> —, lesquels notables communient autour d'un défunt qui concentre les privilèges économiques des « gens riches », les honneurs militaires (« Grands Croix de tout! »), spirituels (« rappelés à Dieu »), etc. Sous le vernis de la décence et du respect dûs aux morts, l'humour noir du passage dévoile la permanence

---

11. Allusion aux *Misérables*, livre 7, « L'affaire Champmathieu », chap. 2 « Perspicacité de maître Scaufflaire ». M. Madeleine, alias Jean Valjean, décide de se rendre à Arras pour empêcher la condamnation d'un innocent pris pour Jean Valjean. Afin de ne pas éveiller encore les soupçons de Javert, il veut faire l'aller-retour en une journée et a donc besoin d'un cheval très rapide. Lorsqu'il présente sa requête à Maître Scaufflaër, un flamand qui loue des chevaux, celui-ci s'exclame à plusieurs reprises « Diable! Diable! » et finit par lui louer un tilbury. « Le Diable lui-même dans son tilbury » est donc bien le forçat des *Misérables*.



des inégalités de classe en faisant de l'hommage funèbre le critère absolu de distinction des « bien enterrés » et feint ironiquement de jalouser celui des privilèges dont la mort dépossède les puissants. Une lecture bakhtinienne du passage montrerait comment la lutte entre les différentes communautés mémorielles de l'après-guerre est ici esthétisée en un carnaval noir — tout le monde est mort, le Roi du carnaval est le mieux enterré d'entre les morts — dont le style tire toute une gamme d'effets comiques. Le génie célinien de l'exagération outre la pompe de ces « funérailles du tonnerre » qu'il situe au « Saint Sépulcre » et couvre les morts qu'on enterre de superlatifs envieux (« Grands croix de tout »); il tient les records de longévité de ces privilégiés qui ont la vie longue (« 80...90...100 ans ») et détaille les hauteurs spirituelles de leurs derniers jours par un début de pastiche de mémoires de noble reclus « en [son] château » et « rappelé à Dieu ».

À ce premier brouillage discursif s'ajoute celui, plus ambigu mais aussi plus intéressant, du troisième paragraphe, lequel évoque l'actualité des guerres d'indépendance des années 1950. À première lecture, le commentaire relève d'une dénonciation du racisme « antiblanc » des colonies qui mobilise tous les idéologèmes du discours colonialiste xénophobe. Le lexique de cuisine (« décapiter, rissoler », « croque au sel ») choisi pour qualifier les violences que subiraient les populations blanches dans les pays qui ont gagné leur indépendance réactive le cliché du nègre cannibale pour nier l'aptitude de ces « récents électeurs » à être des citoyens et discréditer le projet démocratique qui accompagne la libération des ex-colonies. De surcroît, ce discours colonialiste intègre des éléments discursifs antiracistes des années cinquante qui sont ici complètement détournés. Tout un lexique est emprunté aux discours antinazis et anticolonialistes, ainsi qu'à la littérature concentrationnaire, pour équivaloir la violence des fronts de libération qui combattent l'occupant dans le contexte des guerres d'indépendance à une « peste brune » et à quelque « rêve du fou », c'est-à-dire à un génocide entrepris par des fascistes. La sépulture réservée aux « sale[s] collabo[s] »,

« enfouis sans eau bénite, sans enfants de chœur, en terrain puant » est elle-même assimilée aux fosses communes réservées aux prisonniers des camps. L'usage du substantif « innommable », terme qui exprime dans la littérature concentrationnaire le caractère indicible de l'horreur des camps, atteint des sommets de provocation puisqu'il est dévoyé pour qualifier le sort des collaborateurs.

Pourtant, le texte ne reconduit pas les termes et la rhétorique des discours idéologiques qu'il convoque sans les mettre à distance. La force surprenante de ce passage, c'est qu'il montre comment le discours xénophobe et antisémite qui s'imposa en France dans les années 30 et qui se double après la défaite de juin 1940 d'un discours collaborationniste a survécu à la Seconde Guerre mondiale :

pas de svastikas à Tombouctou<sup>12</sup>! la peste brune ne prend qu'en Allemagne, une fois pour toutes!... Adolf est mort? riez encore! depuis Bismarck tous les chanceliers grands, petits, jeunes, vieux, archi-vieux, sont fêlés... l'affection de ce drôle de pays, cocasse! le dernier là, le sournois croulant, part en croisade! L'Europe aux pogromes anti-goyes! ses dix mille massacres par trottoir!... par nuit ! antiracistes!... je ne verrai pas, vous verrez peut-être? l'Allemagne est là, elle veut toujours le rêve du fou<sup>13</sup>...

Ce passage est incompréhensible si l'on ne le relie pas directement à l'actualité, criante au moment de la rédaction, des guerres d'indépendance dans les années 50. Il montre comment une partie de l'imaginaire social de la France de ces années reconduit sous une forme différente les discours xénophobes d'avant-guerre pour en faire le socle d'un discours colonialiste destiné à préserver l'empire qui menace de s'effondrer : l'Allemagne voudrait « toujours le rêve du fou », la « peste brune ne prend[rait] » qu'outre-Rhin. L'attribution du monopole des violences xénophobes au voisin germanique accrédite la thèse fallacieuse de l'immunité de la France au fascisme

---

12. Ancienne colonie française du Soudan français, le Mali est devenu indépendant le 22 septembre 1960, en pleine rédaction de *Rigodon*.

13. Louis-Ferdinand Céline, *Rigodon*, *Romans 2*, *op. cit.*, p. 718.

et formule ainsi un discours d'apparence antifasciste qui a l'avantage de n'être jamais autocritique et qui utilise la comparaison avec les atrocités du nazisme pour relativiser celles qui sont perpétrées au même moment par les armées françaises en Afrique ou en Indochine. Il est indéniable que le discours xénophobe que le texte identifie ici au discours gaulliste face aux velléités d'indépendance des colonies françaises fut celui des pamphlets de Céline lui-même, lequel ne renie rien de ses délires hygiénistes d'avant-guerre. Il reste que, contre ce « rêve du fou », le roman opère comme un « garde-fou » et offre, faute de pouvoir soigner son créateur, un espace langagier qui multiplie des manipulations sémantiques et stylistiques, des effets d'ironie, des jeux de mots qui font dérailler les discours de toutes couleurs, et en premier lieu celui de l'énonciateur lui-même. Ces éléments de polyphonie narrative montrent que la trilogie allemande assigne à comparaître un grand récit national dont le gaullisme, le résistencialisme et le collaborationnisme ne sont que des variantes et qu'elle considère comme une sous-œuvre narrative par rapport à laquelle elle se démarque et qu'elle agresse en tant que machinerie idéologique ou symbolique.

## Les sons de l'histoire

Cette capacité du texte célinien à miner les discours de l'histoire découle d'une réflexion historiographique qui constitue la dimension métopoétique de ce passage. Le livre questionne sa propre écriture de l'histoire et les ressources stylistiques dont elle use pour échapper aux évidences de son temps. L'une de ces ressources est la « fiction d'oralité<sup>14</sup> » que fait entendre la langue de Céline, avec son mélange de parlures populaires, de séquences de non-langage, d'onomatopées et d'emprunts au babil de l'enfance. La prose du roman se présente sous la forme d'une partition dont il faut savoir entendre les sonorités, car elles créent de nouveaux réseaux de sens pour faire entendre ce qui n'est pas audible dans le « brouhaha » des discours historiques

14. Henri Godard, *Poétique de Céline*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Idées », 1985, p. 37.

habituels. Dans l'extrait, le discours xénophobe est ramené à des radotages séniles sur les races que le texte compare au pré-langage de l'enfant. La chronique nécrologique du *Figaro* est un moment de « détente », un « nanan », mot dont les enfants se servent pour désigner les sucreries, ou encore le « scoubidou » du chroniqueur, par référence à la chanson de Sacha Distel en vogue en 1958. Ce lexique de l'enfance euphorise le commentaire des « gaités [...] cocasse[s] » de l'actualité et lui donne le caractère d'un divertissement. La critique des privilèges réservés aux vainqueurs de la guerre se fait elle-même en des termes qui se retournent contre l'énonciateur, ses récriminations étant assimilées aux jérémiades d'un enfant : dans la dernière phrase du second paragraphe, la déclinaison du même terme dans la forme masculine et féminine « oints, ointes » crée une répétition qui fait entendre les onomatopées d'un bébé qui fait « ouin ouin » et assimile celui qui exige une sépulture décente à un enfant réclamant le sein. Plus bas, l'évocation d'une possible adaptation cinématographique de l'œuvre dérive sur l'évocation de starlettes pressenties pour y jouer, dont les « gros néné » sont une compensation phonique au « nib! », l'interjection argotique qui marquait plus haut le refus catégorique d'un enterrement convenable aux anciens collaborateurs. Cette suite d'onomatopées et de mots de l'enfance sont plus qu'une simple inscription sur la page des sons par lesquels le monde vient au sujet. Ils font sourdre au milieu du discours sur les races des sons et un pré-langage qui le confrontent à du non-langage et parasitent sa fonction symbolique par un tout un autre réseau de sens, qui rend caduque la loggohrée xénophobe.

## Un roman arrivé à épuisement

La prose célinienne seconde les ressources de l'oralité par le recours à des formes désuètes dont l'anachronisme vise également à se prémunir contre les paroles de son siècle. L'originalité de ce passage vient aussi de sa dédicace inattendue. Explicitement dédié à Poquelin, *Rigodon* rend hommage à un Molière dont le travail acharné, comparé ici aux « galères » de la célèbre réplique

des *Fourberies de Scapin*<sup>15</sup>, doit répondre aux commandes de son mécène Louis XIV et suivre le rythme frénétique des mondanités versaillaises. Épisode légendaire de l'histoire littéraire, la mort sur scène du dramaturge achève ici le portrait d'un Molière « mort d'être dérangé » et « martyr de l'interruption ». Cette dernière remarque permet d'identifier un texte-source précis, la comédie-ballet des *Fâcheux*, dont l'intrigue sommaire obéit à un principe d'interruption permanente<sup>16</sup>. Cette pièce peu connue de Molière met en scène les mésaventures d'Éraste à la cour, un jeune premier qui désespère d'obtenir un rendez-vous galant avec sa promise sans être interrompu par des importuns venant lire un lacet, quémander un témoignage dans un démêlé juridique, solliciter l'octroi d'un poste, les faveurs du roi ou une simple flatterie. Comme la pièce de Molière, *Rigodon* fait du principe d'interruption un moteur narratif, discursif et poétique. Sur le plan narratif, l'intrigue du livre se résume à la question suivante : « Céline et les siens parviendront-ils à rejoindre la frontière danoise pour échapper à tous les dangers de la guerre? » L'arrivée au Danemark, destination finale où les protagonistes espèrent trouver asile, est reportée dangereusement par une succession de rencontres, d'obstacles, de détours, de retards et de menaces de mort, « incidences » qui tiennent lieu de véritable intrigue. Parallèlement, les passages qui évoquent la vie de l'écrivain à Meudon mettent en scène la rédaction de *Rigodon* et montrent comment elle est perturbée par les visites, les appels téléphoniques de journalistes, d'amis ou de curieux qui risquent de laisser inachevé le dernier livre d'un auteur dont la mort approche<sup>17</sup>. Sur le plan discursif, le principe de l'interruption systématise l'un des aspects les plus spectaculaires de la polyphonie romanesque de Céline : celle

15. Molière, *Les fourberies de Scapin*, Paris, Larousse, 1964 [1671].

16. 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 » Milton Hindus, *L.-F. Céline tel que je l'ai vu*, Paris, L'Herne, 1999, p. 147.

17. Publié de manière posthume pour la première fois en février 1969, *Rigodon* fut achevé le 30 juin 1961, Céline mourant le lendemain.

du lecteur dont les intrusions violentes rompent sans cesse le fil de l'énonciation hostile — et dont la conversation téléphonique de la fin de l'extrait donne un exemple éloquent. Enfin, sur un plan poétique, un grand nombre des traits textuels propres à l'art de la chronique tel que Céline le réinvente découlent d'une recherche de discontinuité qui suppose tout un travail sur la langue et sur les formes du roman, dont l'extrait n'offre qu'un aperçu. La parfaite liberté d'allure de ce récit à la première personne mêle à sa guise la mise en scène des événements et leur commentaire subjectif; l'énonciation se soutient d'un libre usage de la digression, de l'analogie, des décalages et de la répétition; une hétérochronicité complexe et vertigineuse organise le texte en fonction de trouées temporelles qui rompent sans cesse le fil continu du récit; la foison des événements, l'abondance des accidents et des péripéties, la multiplication des notations et des « détails » où la présence du passé acquiert une dimension quasi-hallucinée; le mélange baroque de registres qui vont et viennent du tragique au bouffon; un travail de déliaison qui multiplie les ruptures syntaxiques et dont l'invention majeure reste le recours systématique aux points de suspension pour supprimer le cadre de la phrase. Toutes ces caractéristiques stylistiques relèvent d'une poétique de la mémoire dont la « dentelle », terme cher à l'art poétique célinien, cherche, le temps de la lecture, à saisir par le langage les soubresauts de l'émotion et de la pensée propres au processus de remémoration.

D'un point de vue sociocritique, ces caractéristiques stylistiques peuvent être interprétées comme les marques d'un épuisement du roman par l'histoire qui tient à trois caractéristiques principales. 1) Le roman s'épuise par les discours de l'histoire. Il procède comme une encyclopédie critique des violences et des injustices de l'histoire et accumule les discours, les langages, les genres et les intertextes qui représentent le passé dans la mémoire collective, représentations qu'il recompose d'après un noyau oxymorique de « collabo mais victime » et dont il montre, tout en adhérant en partie à certaines d'elles, qu'elles sont soit édulcorées, soit partielles, soit fausses et qu'elles constituent en définitive la part d'amnésie collective sur

laquelle se construit une version officielle des événements trop univoque. 2) Le roman s'épuise par le recours à des formes et des genres désuets déjà évoqués dont l'anachronisme confine à une esthétisation de la guerre en un spectacle de danse, de théâtre et de musique qui s'inspire de la synthèse des arts chère au Molière des comédies-ballets. 3) Enfin, le roman s'épuise dans une réflexion historiographique qui part du constat que l'histoire est asservie à sa propre exigence d'ordre : avant même d'être instrumentalisée, celle-ci est pensée et mise en forme d'après des principes de successivité, de causalité logique et d'orientation vers une finalité. Cette chronique « de bric et de broc » s'écrit en conséquence contre la lisibilité factice de l'histoire que représente le modèle du récit entendu comme forme privilégiée d'une causalité objective de l'histoire.