



UNIL | Université de Lausanne

Unicentre

CH-1015 Lausanne

<http://serval.unil.ch>

Year : 2020

Un vent de subversion sur la littérature française du XX^e siècle : Louis-Ferdinand Céline et Jean Genet

Jérémie Pommaz

Jérémie Pommaz, 2020, *Un vent de subversion sur la littérature française du XX^e siècle : Louis-Ferdinand Céline et Jean Genet*.

Originally published at : Mémoire de maîtrise, Université de Lausanne

Posted at the University of Lausanne Open Archive.
<http://serval.unil.ch>

Droits d'auteur

L'Université de Lausanne attire expressément l'attention des utilisateurs sur le fait que tous les documents publiés dans l'Archive SERVAL sont protégés par le droit d'auteur, conformément à la loi fédérale sur le droit d'auteur et les droits voisins (LDA). A ce titre, il est indispensable d'obtenir le consentement préalable de l'auteur et/ou de l'éditeur avant toute utilisation d'une oeuvre ou d'une partie d'une oeuvre ne relevant pas d'une utilisation à des fins personnelles au sens de la LDA (art. 19, al. 1 lettre a). A défaut, tout contrevenant s'expose aux sanctions prévues par cette loi. Nous déclinons toute responsabilité en la matière.

Copyright

The University of Lausanne expressly draws the attention of users to the fact that all documents published in the SERVAL Archive are protected by copyright in accordance with federal law on copyright and similar rights (LDA). Accordingly it is indispensable to obtain prior consent from the author and/or publisher before any use of a work or part of a work for purposes other than personal use within the meaning of LDA (art. 19, para. 1 letter a). Failure to do so will expose offenders to the sanctions laid down by this law. We accept no liability in this respect.



UNIL | Université de Lausanne

Faculté des lettres

UNIVERSITÉ DE LAUSANNE
FACULTÉ DES LETTRES

Mémoire de Maîtrise universitaire ès lettres en français moderne

Un vent de subversion sur la littérature française du XX^e siècle :

Louis-Ferdinand Céline et Jean Genet

par

Jérémie Pommaz

Sous la direction du Professeur Gilles Philippe

Session de printemps 2020

Remerciements

Je tiens à remercier particulièrement Gilles Philippe, dont les conseils avisés, toujours bienveillants et motivants m'ont beaucoup aidé. Sa disponibilité et sa patience sont précieuses et rares.

Merci à É. C., dont l'humour et le talent ne me feront plus jamais lire des remerciements sans penser aux siens.

À mon quinquisaïeul, roturier du dizain de Conches, lunetier de métier. Je le remercie d'avoir eu un fils, qui eut un fils, qui eut un fils, qui eut un fils, qui eut un fils duquel je vins au monde. Merci à ma quinquisaïeule, courvoisière du même dizain, à qui je dois ma propension aux bons souliers : une telle filiation me destinait immanquablement à voir clair et à ne pas avoir peur de marcher sur des œufs.

Merci à la nymphe Carna, qui, au prix d'une virginité volée, reçut le don de dominer les gonds : sans toi, je n'eusse pu fermer ma porte pour écrire au calme les lignes qui suivent.

À toutes celles et ceux – forcément nombreuses et nombreux – qui se précipiteront sur le texte qui suit : consommez-le lentement, la myoclonie phrénoglottique est une maladie sous-estimée.

À la mémoire d'Eschyle, apparemment mort d'avoir reçu sur la tête une tortue lâchée par un oiseau qui prit le crâne chauve du dramaturge pour une pierre – une leçon à retenir.

Table des matières

Introduction	4
Chapitre I : Peut-on violer la langue, à condition de lui faire de beaux enfants ?	8
1. Alligators et flûte de Pan : Céline à votre oreille.....	9
1.1 Le(s) lexique(s) : argotique, familier, populaire, parlé... ..	15
1.2 Alliance et ordre des mots	20
1.3 Injures et <i>inter-dits</i>	30
2. Jeu et travestissement : poétique du <i>sens</i> chez Genet.....	36
2.1 Un langage interlope : entre « macs » et « tantes »	41
2.2 Une alchimie douteuse : la conjugaison des contraires.....	49
2.3 Trouble de l'identité : jeux onomastiques	53
Chapitre II : Du bien le mal, du mal le pire ?	59
1. Céline, comédien et martyr ?.....	60
1.1 Morale et violence	65
1.2 Fiction autobiographique : École, famille, travail	73
2. La poésie ou l'art d'utiliser les restes.....	82
2.1 Des vertus théologiques.....	88
2.2 Subversion du genre.....	98
Conclusion	107
Bibliographie	111

Introduction

Le discours qui veut plaire est
un lacet enduit de miel. DIOGENE DE
SINOPE

De la prison aux ors de la Pléiade : relégation de justesse évitée pour l'un, amnistie de justesse accordée pour l'autre, Genet et Céline font partie de ces écrivains qui ont ébranlé la critique de leur temps et qui, des décennies plus tard, continuent de la polariser. S'ils sont tous deux aux prises avec la morale, l'éthique et engagent tout lecteur à s'interroger sur le rôle et les responsabilités de l'écrivain, ils ne sont pas pour autant identiques. À commencer par un style résolument différent : Céline se disait « [...] l'inventeur, le défonceur de la porte de cette chambre où stagnait le roman jusqu'au *Voyage...* »¹, il cultivait un style argotique, oralisé et *sonore*, surtout *sonore*. Tandis que Genet ne pouvait écrire autrement que dans la langue de l'ennemi, selon ses dires, c'est-à-dire en « bon français ». Quant aux raisons qui les poussent à écrire, elles sont aussi différentes : Céline écrit vraisemblablement à la suite d'expériences négatives, d'un choc entre les conceptions de la société, des valeurs, de la morale, ou de la littérature qu'il a assimilées lors de sa socialisation primaire² et les conceptions qu'il construit seul, dans sa traversée de la vie et de ses expériences militaires et sociales ; Genet, de son côté, disait écrire ses romans pour « sortir de prison »³. À ces considérations doivent s'ajouter celles d'une approche par la notion de posture⁴ et des impératifs liés au champ littéraire. Pour différents qu'ils paraissent, les deux écrivains nous semblent néanmoins se retrouver sur plus d'un sujet ; tous deux partagent l'idée de subversion, de sédition, d'iconoclasme, et c'est précisément sous cette perspective que nous proposons de les observer.

Avant d'envisager ces auteurs au prisme de la subversion, d'abord faudrait-il définir cette notion : la subversion n'est ni transgression, ni anticonformisme, ni même marginalité. On pourrait la définir d'après sa racine latine *subvertere* qui se traduit par *renverser*, *mettre sens dessus dessous*, et, également, *briser*, *anéantir*. La transgression, quant à elle, du latin *transgressio*, suppose une *action de franchir, de traverser*, et c'est précisément pour cette raison que nous préférons le mot *subversion* : Genet et Céline refusent l'action, leur entreprise s'arrête, pour eux (si nous envisageons, pour le moment, de ne pas les taxer de mauvaise foi), aux mots. Par ailleurs, l'idée d'un renversement dans la subversion, nous pousse à considérer la notion bakhtinienne de carnivalesque dans l'approche de notre corpus. Il y a en effet

¹ CÉLINE, Louis-Ferdinand, *Lettres à la N.R.F.*, Paris, Gallimard, 2011 [1931-1961], « préface », p. 21.

² Terme de psychologie ou de sociologie désignant le processus d'intériorisation des normes et des valeurs sociales de l'enfant.

³ GENET, Jean, FICHTE, Hubert, « Dialogues », 1975, in *Jean Genet. Dialogues*, Grenoble, éd. Cent Pages, 2002, p.59.

⁴ Notion proche de celle d'éthos, c'est-à-dire, une manière de se présenter au public, une manière d'occuper une place dans le champ littéraire, à la différence que la posture d'auteur considère des faits sociaux et non seulement linguistiques. Voir MEIZOZ, Jérôme, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, 2007.

quelque chose d'un renversement temporaire des hiérarchies et des valeurs⁵ dans les quelques œuvres en prose que nous avons sélectionnées. Si le carnavalesque achoppe toutefois à l'idée d'une réelle subversion, du fait qu'il est pratiqué précisément « pour sublimer et désamorcer les tensions sociales qui peuvent mener à la subversion réelle »⁶, il n'en demeure pas moins que l'outil paraît adéquat pour envisager conjointement ces deux auteurs et pointer ce qui est subverti.

Que ce soit pour Genet ou Céline, il s'agit de déjouer la surveillance des normes et de la morale par un manquement aux « règles ». Mais pour manquer aux règles, pour subvertir complètement la société et ses codes, il faudrait « ne pas en être » ou, pour le dire autrement, être en dehors de la société et de la langue⁷. Bien entendu, cela est impensable, et nos auteurs, pas dupes, l'avaient bien compris. L'idée d'une subversion totale serait donc un leurre ? Que ce soit au niveau de la langue, un refus des normes ne peut se *dire* que par l'usage de cette langue, si altérée qu'elle soit – l'écrivain subversif demeure donc, dans une certaine mesure, dans la langue qu'il dénonce ; au mieux se trouve-t-il à ses marges, à ses confins. Qu'elle soit thématique, la récusation de la morale ou des valeurs ne s'envisage pas autrement. Alors cela est-il suffisant ? Véritable nœud gordien que Genet et Céline vont tenter de trancher par une poétique particulière et somme toute négative. La possibilité ou, au contraire, l'impossibilité d'une rupture complète avec un système engage avant tout un questionnement sur la finalité d'une telle entreprise. Si nous avons évoqué les raisons qui poussent les deux écrivains à prendre la plume, qu'en est-il de leur *terminus ad quem* ? Sans prétendre apporter ici une réponse, il nous semble que la littérature subversive de Genet et Céline pourrait s'éclairer par la mobilisation des notions de « révolte » et de « révolution ». La révolution envisage une alternative (généralement plus désirable) à une situation présente. Elle envisage un bien commun, un intérêt emportant le plus grand nombre, elle entrevoit une amélioration, une « lumière au bout de la nuit ». La révolte ne répond pas nécessairement à ces impératifs ; elle se peut concevoir pour soi-même et par soi-même. Elle peut s'envisager à l'échelle de l'individu ; seul contre tous. Par ailleurs, une révolte n'envisage pas forcément de changer *le* monde ; mais de changer *de* monde⁸ – pour soi-même, par soi-même. Voilà peut-être de quel côté placer Genet et Céline : des écrivains révoltés, solitaires, qui changent *de* monde. Mais cela n'est qu'une hypothèse, car si Céline et Genet cherchent véritablement à changer *de* monde, ils ne devraient pas être inquiétants ni même dangereux. Pourtant, ils sont inquiétants, précisément par ce qu'en cherchant un monde qui serait le leur, ils remettent nécessairement en question un pouvoir et ce qui le fonde. À ce titre, Céline et Genet se rapprochent des philosophes cyniques pour lesquels la seule philosophie digne de

⁵ BAKHTINE, Mikhaïl, *François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, [trad.], Paris, Gallimard, 1982 [1970].

⁶ BOOKER, Keith, *Techniques of subversion in modern literature : transgression, abjection and the carnivalesque*, Gainesville, University of Florida Press, 1991, p. 5. La traduction est de nous.

⁷ Voir MAINGUENEAU, Dominique, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'annonciation*, Paris, Armand Colin, 2004.

⁸ BARILIER, Etienne, « Changer de monde, ou changer le monde ? » in KAEMPFER, Jean, FLOREY, Sonia, MEIZOZ, Jérôme [dirs], *Les formes de l'engagement littéraire (XVe-XXIe siècle)*, Lausanne, Antipodes, 2006, pp. 267 - 278.

ce nom est une philosophie polémique (*polemos*, la guerre) – une lecture *cynique* des œuvres de Céline et Genet, si elle n'a pas déjà été menée, serait, à n'en pas douter, riche d'enseignements.

Quoi qu'il en soit, Céline et Genet font partie de ces écrivains qui rompent des habitudes de pensées, des systèmes d'évidences et s'inscrivent dans un courant littéraire qu'on ne pourrait étiqueter, qu'on ne pourrait réduire à quelques épithètes ou catégories génériques une fois pour toutes – encore que, s'il le fallait, nous pourrions proposer l'*expressionnisme* pour l'un comme pour l'autre. C'est donc sous le signe de l'instabilité, du renversement, de la marginalité et de la polémique que nous souhaitons étudier ces auteurs.

Notre corpus se compose de *Voyage au bout de la nuit*⁹ et *Mort à crédit*¹⁰ pour Céline, ainsi que de *Notre-Dame-des-Fleurs*¹¹ et *Journal du Voleur*¹² pour Genet. Concernant Céline, le choix de ses premiers romans (parus en 1932 et 1936) se justifie par les vives réactions qu'ils ont entraînées lors de leur parution ; avant Céline, nous le verrons, peu d'écrivains étaient allés si loin dans la subversion littéraire, tant sur la forme que sur le fond. Concernant Genet, il semblait intéressant – outre le caractère évidemment subversif des deux ouvrages (parus en 1944 et 1949) – d'opposer le premier et le dernier de ses romans. Par ailleurs, *Journal du Voleur* peut être considéré comme un art poétique à part entière, et en cela, il nous semblait intéressant de le mobiliser. Ajoutons que les quatre livres cultivent tous, dans des proportions variées, des éléments autobiographiques et qu'à ce titre (puisque leur littérature s'inscrit dans le monde référentiel), il semble nécessaire d'en tenir compte.

Afin d'observer la subversion à l'œuvre chez Genet et Céline, il nous a semblé pertinent de séparer ce qui relevait de la subversion formelle, c'est-à-dire stylistique, linguistique et textuelle, de ce qui relevait de la subversion thématique, c'est-à-dire ce qui concerne les valeurs, la morale et l'éthique. La partition est cependant subjective ; elle répond à des impératifs de lecture et il n'est pas aisé de tenir cette distinction, tant la langue est consubstantielle au pouvoir et aux normes, comme nous allons le montrer. Bernard Noël affirmait d'ailleurs que « [...] le premier abus de pouvoir est un abus de langage... La littérature, en cherchant la justesse de la langue, provoque le déchirement révélateur de réalité »¹³.

Dans le premier chapitre, nous proposons donc une étude sur le traitement de la langue selon deux notions, grossièrement résumables en deux mots : le lexique et le sens. Quel lexique pour dire l'expérience d'une révolte ? Quel sens – « orientation » et « signification » – donner aux mots ? Sans doute est-ce là la plus grande part de subversion de ces deux écrivains – du moins d'un point de vue historique. Car, si les lecteurs contemporains ont été choqués tant par un style résolument subversif que par

⁹ CÉLINE, Louis-Ferdinand, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Gallimard, 1972 [1932]. Dorénavant cité VN, suivi de la page.

¹⁰ CÉLINE, Louis-Ferdinand, *Mort à crédit*, Paris, Gallimard, 2018 [1936]. Dorénavant cité MC, suivi de la page.

¹¹ GENET, Jean, *Notre-Dame-des-Fleurs*, Paris, Gallimard, Folio, 2012 [1944, éd. déf. 1951]. Dorénavant cité NDF, suivi de la page.

¹² GENET, Jean, *Journal du Voleur*, Paris, Gallimard, Folio, 1982 [1948, éd. déf. 1949]. Dorénavant cité JV, suivi de la page.

¹³ NOËL, Bernard, *L'Outrage aux mots*, « Le Sens la Sensure », Paris, P.O.L, 2011 [1975], p. 169.

des thématiques inconvenantes, les lecteurs d'aujourd'hui se formaliseraient sans doute beaucoup moins à la lecture des œuvres étudiées ici.

Dans le second chapitre, nous montrerons comment les deux auteurs foulent aux pieds les valeurs instituées par la société. Si leurs conceptions morales se distinguent selon plusieurs critères, tous deux semblent se retrouver dans la culture de l'envers, du bas. D'une certaine manière, Céline et Genet ensevelissent les valeurs d'une société qu'ils ne reconnaissent plus. Qu'il s'agisse du pouvoir, des bourgeois, de la morale, de la religion (Genet) ou de la guerre (Céline), les deux auteurs feront feu de tout bois, pourvu que cela serve leur projet de subversion.

Chapitre I : Peut-on violer la langue, à condition de lui faire de beaux enfants ?

1. Alligators et flûte de Pan : Céline à votre oreille

Je vous l'affirme Colonel !... plus jamais d'ergoteries devant moi ! plus d'embarras ! le truc du « métro-tout-nerfs-rails-magiques-à-travers-ses-trois-points » est plus important que l'atome ! LOUIS-FERDINAND CÉLINE,

*Entretiens avec le professeur Y*¹⁴, paru en 1955, constitue pour l'exégète célinien un exceptionnel point d'ancrage pour étudier la poétique de Céline. L'ouvrage entier, présenté comme un « interviewe » (EPY, 13), développe, avec une certaine obsession caractéristique de l'auteur, les thèmes qui lui sont chers. Cette réflexion sur sa création littéraire prend vraisemblablement ses racines dans la correspondance qu'il entretient entre 1947 et 1949 avec Milton Hindus¹⁵, selon Alain Schaffner¹⁶. La posture qu'adopte Céline dans cet ouvrage est celle de la victime, le perpétuel bouc émissaire, assassiné à cause de son style :

Pour moi c'est tout réfléchi !... je suis étiqueté « attentateur », violeur de la langue française, voyou même pas pédéraste, même pas repris de droit commun, depuis 1932 !... [...] et depuis 1932 j'ai encore aggravé mon cas, je suis devenu, en plus de violeur, traître, génocide, homme des neiges... (EPY, 36-37)

En 1955, alors que Céline possède un passif tendancieux et controversé qui ne cessera d'enflammer la critique jusqu'à nos jours, il est intéressant de constater qu'il fonde sa posture non sur les retombées de l'idéologie antisémite qu'il véhicule entre 1937 et 1941, mais bien sur son style ; c'est en styliste que Céline soutient qu'il est poursuivi. Il place, en outre, le début de ses tourments en 1932, avec la parution de *Voyage au bout de la nuit*. Il est vrai qu'en 1932, le roman de Céline choque d'abord par son style et la majorité des critiques s'accorde à relever l'incongruité de celui-ci et le mélange intenable entre langage littéraire, argotique, parlé ou populaire que l'on trouve tour à tour chez le même énonciateur ; un langage « dont la vulgarité fabriquée sonne d'ailleurs faux et dont la platitude ne se relève que par les scatologies ordurières sur lesquelles on marche à chaque pas »¹⁷. Ce refus de souscrire aux normes esthétiques dominantes dans la littérature se

¹⁴ CÉLINE, Louis-Ferdinand, *Entretiens avec le professeur Y*, Paris, Gallimard, 1955. Dorénavant cité EPY, suivi de la page.

¹⁵ CÉLINE, Louis-Ferdinand, *Lettres à Milton Hindus 1947-1949*, Paris, Gallimard, 2012. Dorénavant cité LMH, suivi de la page.

¹⁶ SCHAFFNER, Alain, « Les lettres de Céline à Milton Hindus (1947-1949) », in ROUSSIN, Philippe, SCHAFFNER, Alain, TETTAMANZI, Régis (dirs), *Céline à l'épreuve. Réceptions, critiques, influences*, Paris, Honoré Champion, 2016, pp. 105-123.

¹⁷ DE RÉGNIER, Henri dans *Le Figaro* du 3 janvier 1933, cité dans SCHAFFNER, TETTAMANZI, *Céline à l'épreuve, op. cit.*, 2016, p. 23.

double d'une récusation de la doxa romanesque. En d'autres termes, le *Voyage* est un roman « négatif », selon Danièle Latin¹⁸, un roman qui cultive l'envers de la norme esthétique nous l'avons dit, mais également morale. Le héros-Bardamu n'en est pas un ; il est son espèce de double maléfique, bon à rien peut-être, cynique et désabusé sans doute – des traits qui s'accroîtront d'ailleurs dans *Mort à crédit* à travers le personnage-narrateur Ferdinand. Quoi qu'il en soit, c'est cette subversion des règles normatives qui fonde « l'événement Céline ». Une force subversive qui passe d'abord par le renouvellement du langage écrit qui était prétendument à sec : « C'est moi qu'ai redonné l'émotion au langage écrit !... comme je vous le dis !... » (EPY, 23), revendique Céline. Est-ce à dire que cette subversion serait donc seulement symptomatique d'une démarche visant ce *terminus ad quem* représenté par l'émotion dans le langage écrit ? Probablement pas.

Si l'écriture de Céline déchaîne les passions et bouscule les usages littéraires, il est toutefois nécessaire d'historiciser sa démarche et de nuancer le bouleversement langagier dont il se proclame l'inventeur. Dans son ouvrage *Misère de la littérature, terreur de l'histoire*¹⁹, Philippe Roussin replace l'auteur du *Voyage* dans une tradition de romanciers et de linguistes (entre autres) pour qui la langue et la littérature sont au centre de leurs préoccupations. Loin de se cantonner au seul champ artistique, le questionnement sur les liens entre langue et littérature s'inscrit à l'intersection de l'artistique, du culturel et du politique des années 1930 qui sont celles de l'art et de la guerre, de l'art et de la propagande, de la culture de masse, du réalisme et de l'art social²⁰ – entraînant ainsi une redéfinition de l'art et de son rapport avec un public :

L'importance centrale que la littérature devait accorder aux questions de son unité, de la langue parlée et populaire tout au long des années 1930, était le meilleur exemple de la volonté de rapprocher la littérature et le lecteur dans une communauté de langue et d'appartenance, de définir l'artiste autrement que comme cet individu isolé, et de retrouver la naturalité des langues sociales par-delà les codes formels de la littérature.²¹

La question de la place de la langue parlée, populaire ou argotique dans la littérature – les termes sont souvent confondus²² – est donc commune à beaucoup d'écrivains contemporains de Céline, au rang desquels figurent Ramuz, Queneau, Cendrars Giono²³, Barbusse, Malraux ou encore Aragon et Claudel, plus tardivement²⁴. Ramuz, l'écrivain vaudois, « à la jonction de l'écriture régionaliste, nationaliste et de la littérature prolétarienne »²⁵, refuse d'identifier sa langue au français classique, de France ; il

¹⁸ LATIN, Danièle, *Le Voyage au bout de la nuit de Céline, roman de la subversion et subversion du roman : langue, fiction, écriture*, Bruxelles : Palais des Académies, 1988.

¹⁹ ROUSSIN, Philippe, *Misère de la littérature, terreur de l'histoire. Céline et la littérature contemporaine*, Paris, Gallimard, 2005. Voir également PIAT, Julien, PHILIPPE, Gilles [dirs], *La Langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris, Fayard, 2009.

²⁰ *Ibid.*, p. 239.

²¹ *Ibid.*, p. 255.

²² Cf. *infra*, chapitre 1.1 : « Le(s) lexique(s) : argotique, familier, populaire, parlé... ».

²³ MEIZOZ, Jérôme, *L'Âge du roman parlant (1919-1939)*, Genève : Droz, 2001.

²⁴ ROUSSIN, *Misère de la littérature, terreur de l'histoire, op. cit.*, 2005, p. 267 et ss.

²⁵ *Ibid.*, p. 266.

recherche une « langue-geste », issue du langage parlé, plutôt qu'une « langue-signe » propre à l'écrit – en somme, sa poétique met en avant, déjà en 1930, les rapports problématiques qu'entretiennent les diverses littératures de langue française. Queneau, quant à lui, vise une « [...] langue nouvelle (à savoir le français tel qu'il se parle actuellement) de la phase orale à la phase écrite »²⁶. Dans « Écrit en 1937 », l'auteur du *Chiendent* raconte rétrospectivement, à la manière de Céline dans *Entretiens avec le professeur Y*, sa découverte et son attirance pour le langage parlé, avant d'affirmer « qu'il [lui] devint évident que le français moderne devait enfin se dégager des conventions de l'écriture qui l'enserrent encore (conventions tant de style que d'orthographe et de vocabulaire) et qu'il s'envolerait, papillon, laissant derrière lui le cocon de soie filé par les grammairiens du XVI^e et les poètes du XVII^e siècle »²⁷. Par ailleurs, dans cette espèce d'art poétique, Queneau évoque le *Voyage au bout de la nuit* de manière élogieuse, célébrant un « français parlé moderne, tel qu'il est »²⁸, et son auteur, ce nouveau Malherbe (*enfin Céline vint !* (EPY, 95)). La particularité de l'auteur du *Voyage*, eu égard aux nombreux écrivains qui participent du décloisonnement de la langue orale et écrite, n'est donc pas précisément dans l'application d'un style parlé ou populaire, mais plutôt dans la transgression du principe de cloisonnement énonciatif, dernier garde-fou à la prolifération du langage oralisé en littérature.

Le langage populaire de Céline ne s'apparente pas, en effet, à celui de ses devanciers du XIX^e siècle, dont les visées (témoignage social sur la classe ouvrière pour Zola, par exemple) et les moyens (langage populaire à des fins mimétiques uniquement présent dans les dialogues des personnages) sont passablement différents. Jusqu'aux années 1930 demeure ce que Jérôme Meizoz appelle un « cloisonnement des voix », ou, en d'autres termes, un respect des règles romanesques selon lesquelles le « récit se donne en français national, alors que les dialogues des personnages transposent à leur gré des formes orales socialement marquées »²⁹. Si les spécialistes de Céline³⁰ s'accordent à souligner l'importance décisive de *Le Feu* de Barbusse (1916) dans le brouillage de ce qui ressortit à l'instance narrative ou au personnage, Céline est bel et bien celui qui fait tomber la cloison ; voilà en quoi il est résolument novateur, et par là même, subversif. Bardamu, narrateur et héros du *Voyage*, n'est plus cette instance surplombante et régisseuse de la norme ; bien au contraire, il voit et raconte les choses « du dedans »³¹, il est de ceux dont il parle et donc parle à leur manière ; du moins en apparence.

La plupart des écrivains qui participent au renouveau littéraire, poursuit Roussin, se réclament de quelques linguistes tels que Charles Bally, Joseph Vendryes, Arsène

²⁶ QUENEAU, Raymond, « Écrit en 1937 », in *Bâtons, chiffres et lettres*, Paris, Gallimard, 1965 [1950], p. 14.

²⁷ *Ibid.*, p. 16.

²⁸ *Ibid.*, p. 18.

²⁹ MEIZOZ, *L'Âge du roman parlant*, op. cit., 2001, p. 23. Précisons toutefois que chez Zola et les siens, l'usage massif de la narration impersonnelle cultivait déjà ce décloisonnement qui a néanmoins « reculé » au début du XX^e siècle. Nous remercions Gilles Philippe pour l'éclaircissement.

³⁰ Entre autres, ROUAYRENC, Catherine, « *C'est mon secret...* ». *Le technique de l'écriture « populaire » dans Voyage au bout de la nuit et Mort à crédit*, Tusson, Du Lérot, 1994. ; MEIZOZ, *L'Âge du roman parlant*, op. cit., 2001 ; GODARD, Henri, *Poétique de Céline*, Paris, Gallimard, 1985.

³¹ « Je n'ai pas vu les choses de dehors, mais de dedans... [...] » CÉLINE, Louis-Ferdinand, *Lettre à Elie Faure*, 2 mars 1935, cité dans MEIZOZ, *L'Âge du roman parlant*, op. cit., 2001, p. 24.

Darmesteter, Michel Bréal ou encore Henri Frei. Il nous semble possible de résumer leur programme grâce aux mots, passablement longs, mais éloquents, de Charles Bally³² :

Qu'il s'agisse de grammaire, de rhétorique, ou d'art d'écrire, on s'est demandé quel parti il y a à tirer du langage pour la formation logique de la pensée, la correction et la pureté du style, la culture littéraire et surtout l'intelligence des auteurs classiques, pris non seulement comme modèles à imiter, mais comme normes linguistiques ; toutes préoccupations fort légitimes en elles-mêmes, mais étrangères à la recherche désintéressée et incapables de révéler la raison d'être, la véritable nature du langage. Il vaudrait la peine de montrer à quels excès et à quelles erreurs a conduit cette fausse conception : c'est d'abord le fétichisme de la langue écrite, accompagné, bien entendu, d'un mépris souverain de la langue parlée, qualifiée de vulgaire, et qui est pourtant la seule véritable parce que la seule originelle ; c'est la superstition d'une langue classique immuable, proposée comme modèle à toute la postérité ; le purisme enfin, qui veille jalousement sur tout ce palladium et frappe d'interdiction toute forme nouvelle qui s'écarte de la règle.³³

Ainsi, les œuvres des écrivains dans les années 1930 cultivent et mettent en pratique les considérations que ces linguistes, dans les dernières décennies du XIX^e siècle et les premières du suivant, se sont employés à étudier. Queneau, à nouveau, écrit : « L'ouvrage pour moi, du moins sur ce sujet précis [l'importance du langage parlé], magistral, fut le *Langage* de Vendryes »³⁴. Cendrars évoque l'instabilité de la grammaire face à la spontanéité du langage parlé « qui enveloppe et colore l'expression de la pensée »³⁵, dont parle Vendryes. Quant à Céline, nous le retrouvons aisément dans ces mots de Charles Bally ; notamment par la remise en question de la formation logique de la pensée dans une approche résolument expressive que seul permet le langage parlé. L'écriture célinienne se veut expressive, rythmique et la phrase segmentée que l'écrivain affectionne particulièrement s'explique précisément par ce besoin de rendu expressif³⁶. Une phrase telle que « Tu parles si ça a dû le faire jouir la vache. » (VN, 49) procède d'un double mouvement présentatif et appréciatif que la tournure grammaticalement correcte « Tu parles si ça a dû faire jouir la vache » ne pourrait rendre³⁷. Céline se dresse également contre le fétichisme du langage écrit dont parle Bally, contre ces écrivains « chromos »

³² Pour un développement plus conséquent, nous renvoyons tout d'abord à leurs ouvrages respectifs : *Le Langage et la vie* (1926) ; *Le langage, introduction linguistique à l'histoire* (1923) ; *La vie des mots étudiée dans leurs significations* (1887) ; *Essai de sémantique* (1926) ; *Grammaire des fautes* (1929). Pour un compte-rendu succinct et néanmoins éclairant, voir Ibid., pp. 272-317 ; MEIZOZ, *L'Âge du roman parlant*, op. cit., 2001, pp. 131-156 ; PIAT, PHILIPPE, *La Langue littéraire*, op. cit., 2009.

³³ BALLY, Charles, *Le langage et la vie*, Paris, Payot, 1926, cité dans ROUSSIN, *Misère de la littérature, terreur de l'histoire*, op. cit., 2005, pp. 276-277.

³⁴ QUENEAU, Raymond, « Écrit en 1937 », op. cit., 1965 [1950], p. 12.

³⁵ MEIZOZ, *L'Âge du roman parlant*, op. cit., 2001, p. 272.

³⁶ Cf. *infra*, chapitre 1.2 : « Alliance et ordre des mots ».

³⁷ L'exemple est cité par Leo Spitzer. « La vache » fonctionne ici bien comme référent et non comme une interjection – la pratique est courante chez Céline. SPITZER, Leo, « Une habitude de style (le rappel) chez M. Céline », *Le français moderne*, juin 1935, p. 195.

qui « retardent de quatre-vingts ans !... » (EY, 25), car, prétend-il, aucun d'eux ne recherche l'émotion à travers le langage. Dans *Mort à crédit*, la légende de Krogold, ou la lettre de Plutarque/Montaigne dans le *Voyage*, fonctionnent comme des contre-modèles narratifs et représentent ce « bien-écrire » bourgeois ou noble, que dénonce l'auteur³⁸ ; seul Céline *marne* à « faire danser les alligators sur la flûte de Pan » (LMH, 42).

Enfin, le caractère véritable et authentique que Bally prête au langage parlé – héritage du mythe romantique d'une langue originelle ; de la précellence de l'oral sur l'écrit – se retrouve également dans les romans de Céline, lorsqu'il évoque, par exemple, dans *Voyage*, l'authenticité du langage parlé³⁹ :

Elle [la mère Henrouille] parlait dru comme elle avait appris dans Paris à parler au marché du Temple comme brocanteuse avec sa mère à elle, dans sa petite jeunesse... [...] sa voix cassée quand elle vociférait reprenait guillerette les mots quand elle voulait bien parler comme tout le monde et vous les faisait alors sautiller, phrases et sentences, caracoler et tout, et rebondir vivantes tout drôlement comme les gens pouvaient le faire avec leur voix et les choses autour d'eux [...]. (VN, 271)

Cette authenticité renvoie à l'idée d'une langue maternelle, langue non-savante, non scolaire, c'est-à-dire incorrecte au regard de la norme, mais plus *honnête* et plus à même de véhiculer l'émotion tant recherchée. Leo Spitzer, dans ses *Études de style*, suggère que les constructions grammaticalement ou syntaxiquement bancales sont plus sincères et réelles, et ajoute que :

La déviation stylistique d'un individu par rapport à la norme générale doit représenter un pas historique franchi par l'écrivain ; elle doit révéler une mutation dans l'âme d'une époque – mutation dont l'écrivain a pris conscience et qu'il transcrit dans une forme linguistique nécessairement neuve.⁴⁰

Aussi, Céline semble être un candidat idéal – bien que d'autres écrivains puissent être mobilisés, nous l'avons dit – à la représentation des mutations de son époque. Les constructions fautives ou incorrectes sont pour la plupart envisagées, dès les années 1930 – en dépit des sursauts puristes d'un Thérive⁴¹ –, « en termes fonctionnels, d'économie et d'expressivité »⁴², écrit Roussin. C'est précisément ce que fait Henri Frei, dans sa *Grammaire des fautes* (1929), en étudiant « tout ce qui détonne par rapport à la langue traditionnelle »⁴³, de même que Spitzer qui avait pris l'habitude, pendant qu'il lisait, « de souligner les expressions dont l'écart [le] frappait par rapport à l'usage général »⁴⁴. C'est

³⁸ MEIZOZ, *L'Âge du roman parlant*, op. cit., 2001, p. 393.

³⁹ L'exemple est cité dans ROUSSIN, *Misère de la littérature, terreur de l'histoire*, op. cit., 2005, p. 285.

⁴⁰ SPITZER, Léo, *Études de style*, Paris, Gallimard, 1980, p. 54.

⁴¹ Voir MEIZOZ, *L'Âge du roman parlant*, op. cit., 2001, pp. 164 et ss.

⁴² ROUSSIN, *Misère de la littérature, terreur de l'histoire*, op. cit., 2005, p. 287.

⁴³ *Ibid.*, p. 288

⁴⁴ SPITZER, *Études de style*, op. cit., 1980, p. 54.

précisément ce qui a guidé notre démarche. Cette subversion du langage que Céline fait naître en se positionnant dans le débat et surtout en campant la posture de l'inventeur, du pionnier peut s'analyser d'une multitude de façons, en mobilisant certains aspects plutôt que d'autres ; ce qui suit procède donc d'un parti pris, nous en sommes conscient. Cela dit, « le sang de la création poétique est partout le même »⁴⁵, écrivait Spitzer.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 60.

1.1 Le(s) lexique(s) : argotique, familier, populaire, parlé...

Claire Blanche-Benveniste et Colette Jeanjean, dans *Le Français parlé* (1987), relèvent l'indistinction entre langage populaire et langage parlé, qui s'étend sur tout le XX^e siècle : « C'est une constante, de 1900 à nos jours ; comme si le "non populaire" ne se parlait pas ; ou comme si, parlé, il n'avait aucune caractéristique remarquable »⁴⁶. Le constat semble sans équivoque et exagère grandement l'indistinction ; dès les années 1950, les écrivains comme les linguistes faisaient déjà la différence⁴⁷. Cela dit, il semblerait bien que la plupart des linguistes dont nous avons parlé nourrissent ce mythe d'une langue parlée qui se penserait uniquement populaire. Cette indifférenciation aurait pour conséquence de brouiller l'appartenance du lexique célinien à un milieu ou une classe sociale particulière et participe ainsi de la création posturale de ce dernier : médecin des pauvres et écrivain du peuple.

Les bouleversements et les reconfigurations du champ social dans les premières décennies du XX^e siècle, notamment dus à la Première Guerre mondiale, aux réformes de l'enseignement et à la montée des nationalismes et de leurs idéologies respectives mettent le peuple au cœur des grands débats⁴⁸ – que ceux-ci soient littéraires, politiques ou culturels, ils s'imbriquent et se répondent, nous l'avons dit. Lors de la parution du *Voyage*, « les écrivains luttent pour obtenir le monopole de la parole légitime sur le peuple et capter, avec le titre d'authentique peintre du prolétariat, le capital symbolique attaché à ce type de consécration »⁴⁹. Ces propos de Nelly Wolf appellent une autre remarque, à peu près similaire à la première : celle de l'indistinction, des termes *populaire* et *prolétaire*. Cette indistinction prend toute son importance lorsqu'il s'agit de considérer les revendications nationales de la langue populaire de Céline. En d'autres termes, comme le suggère Roussin, l'idée de prolétariat, dans les années 1920-1930, s'est internationalisée, elle a dépassé les frontières et, de ce fait, s'associe plus facilement à une idéologie de gauche. La notion de peuple, elle, « était nationale et servait à construire imaginativement le français comme un idiome et une langue nationale »⁵⁰. Nous y reviendrons.

Il semblerait que le malaise définitionnel qui frappe les couples *parlé-écrit*, *populaire-prolétaire*, se retrouve dans l'acception fallacieuse de l'adjectif « argotique » lorsque celui-ci est apposé à la langue de Céline. Si les implications de cette méprise ne sont pas dramatiques, il n'empêche qu'elles ont tout de même une incidence sur la trajectoire diachronique des œuvres de Céline. L'argot n'est, tout d'abord, pas à proprement parler une langue (même si, par commodité sans doute, on dit de lui qu'il est un langage spécial⁵¹) ni même un registre (soutenu, familier, trivial). Dans sa thèse de doctorat,

⁴⁶ BLANCHE-BENVENISTE, Claire, JEANJEAN, Colette, *Le français parlé*, Paris, Didier Erudition, 1987, p. 11, cité in ROUSSIN, *Misère de la littérature, terreur de l'histoire*, op. cit., 2005, p. 280.

⁴⁷ Nous remercions Gilles Philippe pour la clarification.

⁴⁸ MEIZOZ, *L'Âge du roman parlant*, op. cit., 2001.

⁴⁹ WOLF, Nelly, « L'engagement dans la langue », in KAEMPFER, FLOREY, MEIZOZ, [dirs], *Les formes de l'engagement littéraire*, op. cit., Lausanne, Antipodes, 2006, p. 138.

⁵⁰ ROUSSIN, *Misère de la littérature, terreur de l'histoire*, op. cit., 2005, p. 361.

⁵¹ GUIRAUD, Pierre, *L'argot*, Paris, PUF, 1985, p. 5.

Danièle Latin propose de démêler le malentendu⁵² avant de conclure que « [...] la disproportion entre la réalité linguistique et l'effet de lecture attesté peut constituer une trace objective de l'intention stylistique dominante »⁵³. Autrement dit, le lexique oral, populaire ou argotique, dont les registres dominants sont le trivial et le familier relève strictement d'un effet de style, chez Céline. Nous préférons donc la notion de « parlure argotique » ou de « ton argotique » pour qualifier l'argot de l'auteur.

Trois éléments entrent dans la composition de l'argot, affirme Pierre Guiraud : l'idée d'une technicité du vocabulaire (notions, activités ou catégories particulières), l'idée du secret (l'argot est un code cryptologique que seuls les initiés comprennent) et l'idée d'une différenciation sociale (ou *signum social* indiquant l'appartenance d'un sujet à un groupe)⁵⁴. Ces catégories sont par ailleurs intimement liées à une situation socioculturelle particulière et évoluent conséquemment dans le temps. C'est sans doute pour cela que plusieurs contemporains de Céline affirment que sa langue ne résistera pas à l'épreuve du temps, comme le suggère Henri Clouard, dans son *Histoire de la littérature française de 1915 à 1960* : « [...] un argot qui ne se situe pas et que l'on ne comprendra bientôt plus »⁵⁵. On retrouve le même type de remarque sous la plume d'un Jean Genet qui, interrogé sur la langue de ses romans, affirme que l'argot ne conviendrait pas et que c'est précisément en raison de son caractère mouvant que « Céline se démodera »⁵⁶. Danièle Latin s'emploie à prouver que cela est faux. Des trois éléments qui composent la particularité de l'argot, la littérature ne semble faire usage que d'un seul : celui de la différenciation sociale. La technicité du langage argotique et sa dimension cryptologique sont subordonnées à un impératif de lisibilité de la littérature⁵⁷, et Pierre Guiraud d'ajouter : « [...] l'argot ne saurait constituer un moyen d'expression littéraire ; on voit mal un poème écrit en code »⁵⁸. En plus d'être passablement incorrecte – il existe bel et bien des poèmes argotiques, voire cryptiques, notamment ceux de Villon, dont se souviendra Genet⁵⁹ – cette remarque tend à disqualifier l'idée que l'argot est composé de trois catégories, et affirmer plutôt qu'il s'agit de trois acceptions différentes du terme.

Quoi qu'il en soit, les céliniens⁶⁰ ont relevé la très faible présence de l'argot dans le *Voyage*, et affirment que c'est dans *Mort à crédit* que son usage devient plus significatif : l'écart par rapport au vocabulaire « normal » (entendu comme « bourgeois et parisien », par Alméras⁶¹) quintuple, ayant pour conséquence d'amplifier cette subversion de la langue. La plupart des termes argotiques dans le *Voyage* tels qu'*amocher*, *barda*, *bicot*, *flanelle*, *partouzard*, *cogne*, *pèpère*, *cuistance*, et *gonzesse*, *gonze*, *tapine*, *daronne* dans *Mort à Crédit* sont déjà lexicalisés, quand Céline en use⁶².

⁵² Voir LATIN, *Le Voyage au bout de la nuit de Céline*, op. cit., 1988, pp. 38-55.

⁵³ *Ibid.*, p. 49.

⁵⁴ GUIRAUD, *L'argot*, op. cit., 1985, pp. 6-7.

⁵⁵ Voir LATIN, *Le Voyage au bout de la nuit de Céline*, op. cit., 1988, p. 48.

⁵⁶ FICHTE, Hubert, POIROT-DELPECH, Bertrand, « Dialogues » Jean Genet, Grenoble, Cent Pages, 1990 [1975], p. 60.

⁵⁷ LATIN, *Le Voyage au bout de la nuit de Céline*, op. cit., 1988, p. 39.

⁵⁸ GUIRAUD, *L'argot*, op. cit., 1985, p.108.

⁵⁹ Nous devons la remarque à Gilles Philippe.

⁶⁰ GODARD, *Poétique de Céline*, op. cit., 1985, pp. 25-92 ; ALMERAS, Philippe, « Céline : l'itinéraire d'une écriture », PMLA, 89, n° 5, 1974.

⁶¹ ALMERAS, « Céline : l'itinéraire d'une écriture », op. cit., 1974, p. 1092.

⁶² ALMERAS, Philippe, « Nature et évolution de l'argot célinien », *le Français moderne*, 40, n° 4, 1972, p. 327.

Ce n'est donc pas une veine pleinement argotique qui est cultivée chez Céline, mais plutôt un *effet argotique* qui fonctionne, à l'instar du langage populaire, comme un moyen de construire un éthos que le lecteur assimilerait à un groupe social particulier : celui des petites gens, du peuple. Toutefois, ce n'est pas cette caractéristique mimétique que Céline poursuit en *parlant* ainsi : « L'argot est chez Céline le moyen de représentation de la division sociale et le contraire de la langue populaire de la réconciliation et de la pacification : un langage oppositionnel »⁶³. Langage oppositionnel et agonistique, l'argot de Céline trouve dans la Première Guerre mondiale à la fois son matériau et sa justification. Le divorce que l'on observe, dans l'entre-deux-guerres (et de manière encore accrue après la Seconde Guerre mondiale), entre le langage et la réalité est au cœur du débat des années 1920-1930. Les poilus seraient les plus enclins à pouvoir *mettre en mot* l'inénarrable de la guerre, dans sa réalité la plus crue. Si les historiens ont toujours nourri des doutes sur la place à accorder aux témoignages, aux lettres du front ou à la correspondance des soldats, il n'empêche que ceux-ci s'avèrent, dans l'entre-deux-guerres, décisifs dans l'élaboration d'une métaphysique du langage⁶⁴. La guerre, de la même manière qu'elle mobilise les hommes, mobilise également le langage, affirme Roussin⁶⁵. Elle est le lieu d'une constante héroïsation du discours qui permet de rehausser et de maintenir les valeurs pour lesquelles les soldats se battent :

La France, mes amis, vous a fait confiance, c'est une femme, la plus belle des femmes la France ! entonna-t-il. Elle compte sur votre héroïsme la France ! Victime de la plus lâche, de la plus abominable agression. Elle a le droit d'exiger de ses fils d'être vengée profondément la France ! D'être rétablie dans l'intégrité de son territoire, même au prix du sacrifice le plus haut la France ! Nous ferons tous ici, en ce qui nous concerne, notre devoir, mes amis, faites le vôtre ! Notre science vous appartient ! Elle est vôtre ! Toutes ses ressources sont au service de votre guérison ! Aidez-nous à votre tour dans la mesure de votre bonne volonté ! Je le sais, elle nous est acquise votre bonne volonté ! Et que bientôt vous puissiez tous reprendre votre place à côté de vos chers camarades des tranchées ! Votre place sacrée ! Pour la défense de notre sol chéri. Vive la France ! En avant ! (VN, 95-96)

Le discours véhément du médecin-chef Bestombes, sous la plume de Céline, devient une caricature du Patriotisme (avec la majuscule) que l'élite française pose comme valeur suprême⁶⁶. Quelques lignes plus loin, le narrateur ajoute, comme le négatif de ce discours :

⁶³ ROUSSIN, *Misère de la littérature, terreur de l'histoire*, op. cit., 2005, p. 371.

⁶⁴ Voir les travaux de Jean Norton Cru, notamment *Témoins* (1929).

⁶⁵ ROUSSIN, *Misère de la littérature, terreur de l'histoire*, op. cit., 2005, p. 375.

⁶⁶ Alain (Emile-Auguste Chartier) dans *Mars ou la Guerre jugée* (1921), écrit : « les discours furent bien au-dessous des promesses, au-dessous même de ce qu'on pouvait craindre. Toutes les phrases connues, civilisation contre barbarie, héroïsme joyeux, le sang baptisant la terre ; tous les lieux communs, rassemblés, résumés et comme desséchés [...] », *Mars ou la Guerre jugée*, pp. 135-136, cité dans *ibid.*, p. 380.

À l'abri de chacun de leurs mots et de leur sollicitude, il fallait dès maintenant comprendre : « Tu vas crever gentil militaire... Tu vas crever... C'est la guerre... Chacun sa vie... Chacun son rôle... Chacun sa mort... Nous avons l'air de partager ta détresse... Mais on ne partage la mort de personne... [...] Vous serez vite oubliés, petits soldats... Soyez gentils, crever bien vite... [...] ». (VN, 97-98)

Bardamu comprend que le langage est duplice ; il comprend qu'avec les gens de « l'arrière », il faut user d'un langage imbibé de Patriotisme, qu'il faut « [inventer] de nouvelles histoires », toujours trouver « plus fort » en matière de récits de guerre et « avoir le goût de l'Épopée » (VN, 108-109), afin de sauver la face et de contenter ces gens « sabrés et pimpants » (VN, 109). Raconter la guerre, véritablement, vécue « du dedans » par les soldats est au centre des questionnements de toute la génération des tranchées. Henri Barbusse, dans *Le Feu*, en parle ainsi :

Si tu fais parler les troufions dans ton livre, est-ce que tu les f'ra parler comme ils parlent, ou bien est-ce que tu arrangeras ça, en lousdoc ? C'est rapport aux gros mots qu'on dit [...] tu n'entendras jamais deux poilus l'ouvrir pendant une minute sans qu'is'disent et qu'i's'répètent des choses que les imprimeurs n'aiment pas besef imprimer. Alors, quoi ? Si tu ne le dis pas, ton portrait ne sera pas r'ssemblant : c'est comme qui dirait que tu voudrais les peindre et que tu n'mettes pas une des couleurs les plus voyantes partout où elle est [...] – Je mettrai les gros mots à leur place parce que c'est la vérité [...].⁶⁷

Ici, l'argot (*poilu*) et la langue populaire (*besef, lousdoc*) – sans parler de la graphie oralisée – sont choisis pour représenter la guerre comme elle était véritablement et pour s'opposer à l'imaginaire qu'en véhiculent ceux qui ne la font pas. Ainsi l'argot est-il le langage de l'opposition, le langage qui brave le doux mensonge de la guerre et subvertit la norme ; la langue littéraire ne peut plus communiquer la réalité de la vie (et de la mort, en un sens) et c'est de l'écart à cette norme que l'argot tire ses potentialités. Brice Parain, lui aussi préoccupé par la langue française et le langage en général, affirme, dans les années 1940, qu'une « longue pratique de la méfiance à l'égard des discours et des livres nous avait finalement réduits aux émotions élémentaires »⁶⁸.

L'argot est par ailleurs, nous l'avons dit, la marque d'une appartenance à un groupe et vise ici, dans le contexte guerrier, à séparer ceux qui ont fait la guerre de ceux qui ne l'ont pas faite. Les quelques lignes du *Voyage*, citées plus haut, contrastent bien avec la réalité vécue par Bardamu en début d'ouvrage. Ce sont « toutes ces viandes [qui] saignaient énormément ensemble », ces corps déchiquetés « avec du sang dedans qui mijotaient en glouglous comme de la confiture dans une marmite » (VN, 23) que Bardamu voit et

⁶⁷ BARBUSSE, Henri, *Le Feu*, pp. 141-142, cité dans ROUSSIN, *Misère de la littérature, terreur de l'histoire*, op. cit., 2005, p. 385.

⁶⁸ PARAIN, Brice, *Recherches sur la nature et la fonction du langage*, Paris, Gallimard, 1972 [1943], p. 8.

décrit. Et pour décrire cet « abattoir international en folie » (VN, 123), Bardamu emploie le langage des soldats, des sacrifiés de l'avant, c'est-à-dire un langage populaire et argotique. Ernst Jünger, cité par Roussin, écrit : « Dans les lettres que nous envoyions au pays, nous en restions aux généralités, à décrire le visage externe de la guerre, non son âme. Les quelques-uns parmi nous à s'en rendre compte savaient bien que ceux de l'arrière ne comprendraient jamais »⁶⁹. Cette fracture entre l'avant et l'arrière qu'exprime Jünger est patente dans le *Voyage*, comme l'exprime Bardamu lorsqu'il dit : « On est retourné chacun dans la guerre. Et puis il s'est passé des choses et encore des choses, qu'il est pas facile de raconter à présent à cause que ceux d'aujourd'hui ne les comprendraient déjà plus » (VN, 54).

Dans les pages du *Voyage* dédiées à la guerre, Robinson, ami d'infortunes de Bardamu, est beaucoup plus caractérisé que ce dernier par son langage. Le niveau d'expression et l'effet argotique de son lexique et de sa syntaxe soulignent son appartenance au peuple. Toutefois, le langage parlé de Robinson oscille entre son appartenance au peuple (l'argot populaire est en usage et par là même, endogène : « Je sens qu'au premier *flic* qui me travaille, je me *dégonfle*... ») et son rejet (l'argot est alors en mention et fonctionne comme marqueur exogène : « J'en ferais bien un peu, moi aussi du "*raidillon*" pour leur sale gueule... »)⁷⁰. Ces hésitations de Robinson visent sans doute à montrer le caractère contradictoire et négatif de ce personnage, par trop marginal. Contentons-nous ici de souligner que l'effet argotique de son langage poursuit, entre autres choses, la subversion des valeurs patriotiques et républicaines, sur lesquelles nous reviendrons.

Nous avons vu jusqu'à présent que l'argot, bien que plus présent dans *Mort à crédit*, n'est pas la dominante, tant s'en faut, de l'écriture de Céline. Le style populaire ou parlé de l'écrivain est une conjonction de plusieurs lexiques, tons, registres et d'une phraséologie particulière et progressivement disloquée. Le potentiel subversif de cette langue colorée est d'autant plus grand qu'elle emprunte dans tous les replis de la langue matière à servir son dessein, lequel est, rappelons-le, de redonner à la langue l'expressivité et l'émotion qui lui font défaut. En somme, avance Pierre Guiraud, la stylisation de l'argot chez Céline

devient entièrement personnelle ; moins que ses mots, ce sont ses moyens et son esprit que l'auteur emprunte à l'argot ; il en tire une langue âpre, corrosive, virulente [...] Mais il s'agit ici moins d'argot que d'une langue plus ou moins argotisée ; il en va de même pour Genêt [sic] qui – truant authentique et grand poète – n'a demandé à l'argot qu'un peu de sa couleur.⁷¹

Cette langue argotisée, dont « l'hypertrophie des formations expressives »⁷² n'est plus à prouver, se double d'une formidable création néologique. Henri Godard déclare qu'« aucun autre écrivain de langue française, dans les temps modernes, n'a ainsi proposé

⁶⁹ JÜNGER, Ernst, *La guerre comme expérience intérieure*, p. 48, cité dans ROUSSIN, *Misère de la littérature, terreur de l'histoire*, op. cit., 2005, p. 378.

⁷⁰ LATIN, *Le Voyage au bout de la nuit de Céline*, op. cit., 1988, p. 45.

⁷¹ GUIRAUD, *L'argot*, op. cit., 1985, pp. 113-114.

⁷² *Ibid.*, p. 7.

plusieurs milliers de mots nouveaux »⁷³ : plus de mille verbes, deux mille adjectifs et au moins autant de substantifs. Si la néologie tient du plaisir, du jouir de la langue telle que l'affirme Marie-Hélène Larochelle⁷⁴, alors retrouve-t-on ici l'ombre de Rabelais, dont la jouissance du langage n'a d'égal que son extrême et riche renouvellement. On ne manquera toutefois pas d'ajouter que la veine néologique du *Voyage* ou de *Mort à crédit* n'a rien de commun avec l'extrême création des derniers romans de Céline. Dans les dix premières pages de *Mort à crédit*, affirme Alméras⁷⁵, Céline propose huit nouveaux faits de langue. Quant au *Voyage*, Latin indique que plus de 150 néologismes par affixation voient le jour – lesquels relèvent presque tous d'un langage populaire, argotique et/ou d'un registre familier. De plus, Latin note que la majorité des suffixations ont une connotation péjorative, ainsi⁷⁶ :

Adjectifs : *gueulailleur, braillard, dégonflard*

Substantifs : *débraillage, étripade, déambulage, gradaille*

Verbes : *tremblocher, pouloper, chocoter, extravaquer, étripailler, encuculailler*

Si le caractère populaire ou argotique des mots sans adjonctions leur conférait déjà une couleur particulière, l'ajout de suffixes tels que -ard, -ailleur, -ouiller, subvertit davantage le signifiant que le lecteur perçoit dans un double effet de marginalité et de dépréciation. Dans *Mort à crédit* ou dans les pamphlets, nous trouvons le même genre de procédés avec d'autres suffixes tels que -asse (*fainéasse*), -oyeuse (*pitoyeuse*), -eur (*croasseur*). Les suffixations en -isme, quant à elles, souvent assimilées à la formation d'un dogme, d'une idéologie ou d'une théorie et véhiculant donc un potentiel savant, pour la plupart des lecteurs, renversent la hiérarchie, le mot bas ou trivial dégonfle l'effet châtié inhérent au -isme ; ainsi de *moimoiisme*, ou *pédalisme*⁷⁷. Si la particularité d'une collocation incongrue est visible au niveau lexical, nous retrouvons ce même phénomène dans des procédés syntaxiques dont nous proposons le survol aux pages suivantes.

Au terme de ce parcours que trop succinct sur le lexique célinien, il semble patent que la constante *fuite* de son style, le constant achoppement que l'herméneute rencontre à chaque fois qu'il essaie de poser une étiquette sur l'œuvre de Céline, renvoie au paradoxe dont nous avons déjà parlé.

1.2 Alliance et ordre des mots

Nous mentionnions plus haut les réactions passionnées, dès la parution du *Voyage*, concernant le style singulier de l'écrivain. En rupture constante avec toutes les normes

⁷³ GODARD, *Poétique de Céline*, op. cit., 1985, p. 100.

⁷⁴ LAROCHELLE, Marie-Hélène, « De la crudité au grand Cru : une étude de l'invective dans les romans de Louis-Ferdinand Céline », *Études françaises*, 46, n° 2, 2010, p. 166.

⁷⁵ ALMERAS, « Céline : l'itinéraire d'une écriture », op. cit., 1974, p. 1093.

⁷⁶ LATIN, *Le Voyage au bout de la nuit de Céline*, op. cit., 1988, p. 75.

⁷⁷ CÉLINE, Louis-Ferdinand, *D'un château l'autre*, Paris, Gallimard, 2011 [1957], p. 52.

implicites de la littérature, cherchant toujours à subvertir les codes – que ceux-ci soient stylistiques, syntaxiques ou culturels et idéologiques – Céline déconstruit la langue littéraire pour en reforcer une capable de tenir la mesure de sa fameuse « petite musique ». Pour ce faire, l'écrivain se sert à l'envi de plusieurs lexiques, tons ou registres ; empruntant ici la verdeur d'un mot, cultivant là l'écart à la norme d'un autre. Ainsi, Claude Lévi-Strauss note-t-il :

[Mais] ce style compact et argotique qu'on dirait spécialement coulé pour la réalisation d'une œuvre exceptionnelle, se marie parfois difficilement avec des formules et une écriture indices d'une pensée cultivée, bien éloignée de celle qui s'inscrit naturellement dans le langage des faubourgs [...].⁷⁸

À cela, Céline répond, quelque vingt ans plus tard :

Eh bien ! Colonel, retenez ça : piment admirable que l'argot !... mais un repas entier de piment vous fait qu'un méchant déjeuner ! votre lecteur vous envoie au diable ! il fout votre cuisine sens dessus dessous ! la gueule emportée ! il retourne aux chromos votre lecteur ! et comment !... l'argot séduit, mais retient mal... (PY, 72)

La coprésence de registres ou de mots différents semble donc régie par un impératif de lecture. Que ce soit pour l'argot ici, ou pour les constructions agrammaticales ailleurs, l'idée reste la même : pour être rhétoriquement opérante, la langue séditiuse du romancier doit être duale, elle doit ménager des vacuoles normées, ponctuer le texte de formules soutenues et littéraires : « [U]ne marque stylistique présuppose nécessairement l'imprévisibilité du trait, sans quoi il n'y aurait pas de rupture du stéréotype de la lecture [...] »⁷⁹. Toutefois, pour être différentes ou variées, ces marques doivent-elles forcément être antagonistes ? Probablement pas ; le phénomène semble propre à la poétique subversive d'un Céline (ou d'un Genet, comme nous le montrons plus loin). Les alliances de mots dans le *Voyage* ou *Mort à crédit* peuvent être caractérisées soit par le rapprochement incongru de ce qui est normatif de ce qui ne l'est pas, soit par l'association de codes socioculturels incompatibles. Ainsi, dans les phrases suivantes, l'association incongrue des mots relève du jugement de valeur de l'auteur et imprime une marque péjorative ou ironique – la plupart du temps – sur les termes en usage :

C'était vrai que c'était mon genre. Décidément, j'avais une âme débraillée comme une braguette. (VN, 250)

⁷⁸ Lévi Strauss, *L'Étudiant socialiste*, janvier 1933, cité dans LATIN, *Le Voyage au bout de la nuit de Céline*, op. cit., 1988, p. 19. Notons d'ailleurs que cela a gêné beaucoup de critiques à l'époque ; on fera le même reproche, en 1942, à *L'Étranger* de Camus, dont la langue quotidienne laissait parfois la place à des tournures surécrites, impossibles chez un *je* aussi fruste. L'in vraisemblance de la cohabitation de ces niveaux de langue nuisait à la crédibilité de l'œuvre – selon un jugement de réalisme. Nous devons cette précision à Gilles Philippe.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 56.

Je me tins en suspens. J’espérais être émouvant. Bien heureusement je le fus un petit instant. Sans traîner, alors, profitant de cet armistice de bafouillage, j’allai droit à lui et lui serrai les deux mains dans une étreinte d’émotion. (VN, 132)

On se prosterne... On s’étreint... on se dégueule alors l’un dans l’autre... (MC, 130)

Dans ces quelques phrases, les termes hauts sont apposés à des termes triviaux, prosaïques ou bas et subvertissent le signifié. L’âme, en principe opposée au corps, est comparée à une braguette – ouverture sur le corps sexuel – et, comme le note Barthes, « l’endroit le plus érotique d’un corps, n’est-il pas *là où le vêtement bâille* ? »⁸⁰. D’aucuns, sans doute, verraient dans les verbes « s’étreindre » et « se prosterner » un registre plus ou moins soutenu qui véhicule les notions de respect et d’amitié, lesquelles sont balayées d’un revers par le verbe « dégueuler ». Ces alliances manifestent une volonté de subversion constante chez le narrateur, c’est-à-dire un renversement des hiérarchies, faisant du haut le bas et du bas le haut. Nous retrouvons ici deux notions que Céline affectionne particulièrement : le carnaval et le grotesque. En privilégiant l’insolite, les contrastes, le mélange de registres, Céline s’inscrit dans une tradition littéraire et artistique (Rabelais, Villon, Bruegel, Shakespeare, Molière) élaborant « [...] une esthétique de l’oxymore qui juxtapose les contraires, le tragique et le comique, le sublime et le grotesque, le rire et les larmes [...] »⁸¹. Dans une lettre à Léon Daudet, en 1932, Céline écrit :

Vous connaissez certainement, Maître, l’énorme fête des Fous de P. Brueghel (sic). Elle est à Vienne. Tout le problème n’est pas ailleurs pour moi... Je voudrais bien comprendre autre chose – je ne comprends pas autre chose. Je ne peux pas. Tout mon délire est dans ce sens et je n’ai guère d’autres délires. Je ne me réjouis que dans le grotesque aux confins de la Mort. Tout le reste m’est vain.⁸²

Cette toile de Bruegel dont Céline parle, *Le Combat de Carnaval et de Carême*, représente une scène populaire dans laquelle le Carnaval, jour de la chair, c’est-à-dire de la viande, certes, mais aussi des plaisirs charnels, des joies, du corps affronte en combat singulier Carême, qui représente une période d’austérité, de privations et de pénitences. C’est, en somme, le combat de deux systèmes de valeurs opposés et le lecteur enclin à l’interprétation pourrait voir chez Céline comme la reconduction de ce combat dans la langue. Celle de la littérature, rigide et austère contre celle de l’oralité, libre, voire licencieuse ; la langue d’Amyot contre celle de Rabelais, à propos d’ailleurs de laquelle Céline écrivait :

⁸⁰ BARTHES, *Le plaisir du texte*, Paris, Points, 2014 [1973], p. 17, l’italique est dans le texte.

⁸¹ CÉLINE, Louis-Ferdinand, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Gallimard, éd. Stefan Ferrari, « Dossier », 2006 [1932], p. 544.

⁸² Cité dans *ibid.*, p. 543. Céline mélange ici *Le Combat de Carnaval et de Carême* et *La Nef des fous* de Jérôme Bosch.

[...] les gens maintenant veulent toujours et encore de l’Amyot, du style académique. [...] Rabelais a vraiment voulu une langue extraordinaire, et riche. Mais les autres, tous, ils l’ont émasculée, cette langue, jusqu’à la rendre plate. [...] on a fait un français maigre alors qu’il avait un français gras. Pire : squelettique.⁸³

La langue française telle que Céline l’envisage est une langue riche, forte, virile – cette image d’un français symbolisé par le phallus, ce que Derrida nommera plus tard le phallogocentrisme – sera encore plus développée chez Genet. Pour lors, revenons à ces alliances de mots d’apparence incompatibles au travers du style formulaire que Céline cultive par endroits.

Si le lexique varié et les alliances de mots provoquent ce qu’Yves de La Quèrièrè nomme une « rupture d’habitude de pensée »⁸⁴, c’est-à-dire une réaction qui oblige le lecteur à repenser son rapport au texte, la prolifération dans le *Voyage* d’énoncés à valeur sentencieuse ou aphoristique participe également à la subversion des hiérarchies. En prenant à rebours la dimension morale et exemplaire que doivent véhiculer de telles formules, la sentence célinienne apparaît bien plus subversive précisément par sa dimension solipsiste⁸⁵ ; le dispensateur d’aphorismes gage sur son expérience et sa sagesse afin de faire valoir son discours⁸⁶. Ainsi de Bardamu, auquel il a fallu « vingt années et la guerre » (VN, 90) pour connaître le prix des choses et des êtres. C’est en effet l’âge et l’expérience qui sont les garants d’une vérité que la jeunesse ignore : « Je me rendais compte que l’âge c’est quelque chose pour les idées. Ça rend pratique » (VN, 50). Les idées de Bardamu, vérités solipsistes clamées avec de plus en plus de véhémence – les pamphlets, sans doute, en sont l’exemple paroxystique⁸⁷ – sont résolument anti-idéalistes, comme le relève Danièle Latin. À l’instar des exemples évoqués ci-dessus, concernant l’alliance des contraires, les « bons mots » de Bardamu sont, sinon séditieux, au moins cyniques. En voici quelques-uns qui, après relecture, nous ont le plus frappé :

Arthur, l’amour c’est l’infini mis à la portée des caniches et j’ai ma dignité moi ! que je lui réponds. (VN, 12)

La meilleure des choses à faire, n’est-ce pas, quand on est dans ce monde, c’est d’en sortir ? Fou ou pas, peur ou pas. (VN, 68)

Toute possibilité de lâcheté devient une magnifique espérance à qui s’y connaît. (VN, 131)

N’importe quoi dans la vanité, c’est mieux que rien du tout. (VN, 147)

⁸³ CÉLINE, Louis-Ferdinand, *Propos sur Rabelais*, (1959), Cahier Céline 2, pp. 133-136, cité dans ROUSSIN, *Misère de la littérature, terreur de l’histoire*, op. cit., 2005, p. 348.

⁸⁴ LATIN, *Le Voyage au bout de la nuit de Céline*, op. cit., 1988, p. 63.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 85 et ss.

⁸⁶ Nous supposons que c’est pour cette raison que les formules sentencieuses sont plus rares dans *Mort à crédit*.

⁸⁷ Voir ANGENOT, Marc, *La parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes*, Paris, Payot, 1982.

Comme la vie n'est qu'un délire tout bouffi de mensonges, plus qu'on est loin et plus qu'on peut en mettre dedans des mensonges et plus alors qu'on est content, c'est naturel et c'est régulier. La vérité c'est pas mangeable. (VN, 388)

La vie c'est pas une question de cœur. (MC, 60)⁸⁸

La totalité des formules sentencieuses livrées ici recèlent une négativité latente qui fonde et justifie, dans une certaine mesure, le cynisme de Bardamu. Constamment en position de victime, de persécuté, Bardamu aurait subi sa condition de pauvre, de soldat puis de marginal sans rémission possible autre que la mort. Le potentiel rhétorique de la sentence, du « mot qui fait balle »⁸⁹, procède davantage d'un contraste connotatif, note Latin :

Ici, en l'occurrence, celui qui s'établit par l'utilisation concomitante, chez un même locuteur, de l'aphorisme littéraire le plus raffiné et de la boutade triviale. En feignant d'égaliser ces deux pratiques, Céline introduit au sein même de son écriture un principe d'ironie qui n'est plus seulement métalinguistique, mais aussi intertextuel.⁹⁰

Le style formulaire, qui contribue au renversement des valeurs sur la base d'un usage subversif des codes littéraires ou sociaux-culturels, instaure une situation pragmatique qui cherche l'adhésion de la communauté de lecteurs. Ces énoncés, dont la valeur gnomique annonce la posture du pamphlétaire, participent de la construction d'une langue que Céline prétend « parlée » et/ou populaire ; le « mot juste » n'est qu'un indice supplémentaire d'un style éminemment réfléchi. Reste à définir et analyser l'ordre des mots dans l'élaboration de ce style « impressionniste ». Car, si le choix des mots, dans la transposition (de l'émotion) du langage parlé à l'écrit, est important, la syntaxe l'est sans doute plus encore⁹¹. Et Céline justifie cette grammaire claudicante par l'apologue du bâton plongé dans l'eau :

— Écoutez-moi bien Colonel !... le plus ardu, à présent ! j'en termine... le plus subtil ! [...] je vous prends un lecteur [...] Il est d'abord incommodé un peu [...] il lui semble, il en jurerait, que quelqu'un lui lit dans la tête !... dans sa propre tête ! [...] c'est de l'Impressionnisme ! le secret de l'impressionnisme ! [...]

— Comment ? Comment ?

— Vous plongez un bâton dans l'eau [...] il a l'air cassé votre bâton ! tordu ! [...] Cassez-le vous-même, pardi ! avant de le plonger dans l'eau ! cette bonne blague ! tout le secret de l'Impressionnisme ! [...] Ainsi vous corrigez l'effet !

⁸⁸ Ces formules fonctionnent comme des aphorismes et en cela, elles ont la particularité d'être à la fois en dedans et en dehors du texte. Voir MAINGUENEAU, Dominique, *Les Phrases sans texte*, Paris, Armand Colin, 2012.

⁸⁹ PLISNIER, Charles, *Le Rouge et le Noir*, 23 novembre 1932, cité dans LATIN, *Le Voyage au bout de la nuit de Céline*, op. cit., 1988, p. 86.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 87.

⁹¹ Godard affirme que la syntaxe chez Céline est fondamentale dans la compréhension de son œuvre. Voir GODARD, *Poétique de Céline*, op. cit., 1985, chapitres I et IV.

[...] L'effet de la réfraction ! il aura l'air droit votre bâton ! vous le casserez d'abord, Colonel !... (PY, 122-123)⁹²

À de nombreuses reprises, Céline affirme la nécessité d'une langue *déformée* afin de resensibiliser l'écrit⁹³. C'est le « jazz [qui] a renversé la valse. L'impressionnisme a tué le "faux jour", vous écrirez "télégraphique" ou vous écrirez plus du tout ! »⁹⁴, écrit-il ailleurs. L'évolution de la phrase célinienne a été analysée en premier lieu par Leo Spitzer, puis plus récemment par Henri Godard, Danièle Latin ou Catherine Rouayrenc, entre autres ; c'est donc sur la base de leurs travaux que nous souhaitons parler de cette syntaxe si particulière dont le but est de rendre l'oralité dans l'écriture.

Au seuil de ce chapitre, nous mentionnons le « courant syntaxier » qui frappe la littérature au tournant du siècle et, plus particulièrement, dans les années 1920-1930. La linguistique, dont nous avons exposé les grandes lignes, posait les linéaments d'une théorie qui considérait le langage parlé ou populaire comme source authentique et révélatrice du fonctionnement de la langue. Bally, dans *Linguistique générale et linguistique française*⁹⁵, met en évidence une construction particulière aux parlures oralisées qu'il nomme la phrase segmentée ; à la phrase discursive canonique (a) s'oppose une construction avec reprise du nom par un pronom (b), ou, éventuellement, avec anticipation du nom par un pronom (c).

- (a) *J'ai connu Lempreinte.* (Sujet – verbe – complément)
 (b) *Lempreinte, je l'ai connu.* (Complément – sujet – pronom – verbe)
 (c) *Je l'ai connu moi ce Lempreinte.* (Sujet – pronom – verbe – complément/MC, 55)

La dislocation avec rappel (b), isole le complément en tête de phrase par une pause à l'oral et généralement une virgule à l'écrit – que Céline omet parfois. Cette construction, affirme Bally, est éminemment expressive, « car elle permet de distinguer nettement le thème et la fin de l'énoncé ; elle les met l'un et l'autre en relief »⁹⁶. Si la construction (c) partage également une expressivité bien marquée, cette dernière est rehaussée par l'intrusion surnuméraire du pronom personnel *moi*, typique de « celui qui ne se sent pas tout à fait sûr de son énonciation »⁹⁷ et par le démonstratif *ce* qui « introduit une nuance de distance et de réflexion »⁹⁸ qui fait planer une certaine ironie sur l'objet nominal « Lempreinte ». Ces tournures, principalement les dislocations à droite (c)⁹⁹, sont innombrables chez Céline et

⁹² L'image vient de Descartes et questionne les notions de perception et de réalisme. L'argument de Descartes affirme que nous ne percevons que des données sensorielles qui ne sont pas forcément représentatives de la réalité. Il faudrait donc d'abord créer l'illusion pour que la perception soit appréhendée justement.

⁹³ C'est une obsession dans *Entretiens avec le professeur Y*, *op. cit.*, 1955. Il l'écrit par ailleurs dans une lettre à Milton Hindus, datée du 16 avril 1947, citée dans LATIN, *Le Voyage au bout de la nuit de Céline*, *op. cit.*, 1988, p. 89. Ou encore dans *Guignol's Band* : « Je vous passerai mon infirmité... vous pourrez plus lire une seule phrase ! ».

⁹⁴ CÉLINE, Louis-Ferdinand, *Guignol's band* (1944), cité dans ROUAYRENC, « De la phrase à l'énoncé oral : une désarticulation progressive », in ROUSSIN, SCHAFFNER, TETTAMANZI, *Céline à l'épreuve*, *op. cit.*, 2016, p. 139.

⁹⁵ Cité dans SPITZER, « Une habitude de style (le rappel) chez M. Céline », *op. cit.*, p. 194.

⁹⁶ BALLY, *Le langage et la vie*, *op. cit.*, 1926, cité dans *ibid.*, p. 194.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 193.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 195.

⁹⁹ Selon Latin, la dislocation à droite est dix fois plus abondante que la dislocation à gauche. LATIN, *Le Voyage au bout de la nuit de Céline*, *op. cit.*, 1988, p. 159 et ss. *Mort à crédit* semble rétablir l'équilibre.

participent de ce patron oral que l'auteur construit. L'expressivité de la phrase célinienne est plus visible encore lorsque la dislocation permet un jugement appréciatif, dont voici quelques exemples :

Elle retrouse son peignoir brusquement, elle me montre toutes ses cuisses, des grosses, son croupion et sa motte poilue, la sauvage ! (MC, 59)

— Tiens-le ! Ferdinand ! Tiens-le bien ! qu'il me recommandait cette salope. (MC, 387)

— Je le connais de trop ce proluxe ! Ce bouseux de la gueule ! [...] Tue-le ce fléau ! (MC, 387)

Combien de temps faudrait-il qu'il dure leur délire, pour qu'ils s'arrêtent épuisés, enfin, ces monstres ? (VN, 20)

Nous remarquons, à la suite de Spitzer, deux mouvements dans la phrase ; à la présentation du fait objectif, succède une appréciation – laquelle, d'ailleurs, est exclusivement négative. Les appréciations sont également le résultat d'une réminiscence que le fait objectif active ; Bardamu, alors qu'il affirme l'iniquité de la guerre (*leur délire*), a un relent de dégoût à l'égard des hommes qu'il qualifie aussitôt de *monstres*. De plus, comme le suggère Spitzer¹⁰⁰, le deuxième segment de la phrase relève souvent d'un langage familier, imagé, voire vulgaire (*salope, sauvage, monstres et fléau*) ; ici, le terme familier est solidaire avec le tour syntaxique familier. Ce principe d'alternance entre le tour objectif et affectif de la parole, les phénomènes de rappel et de répétition ou encore la saturation d'une position syntaxique, entre autres¹⁰¹, participent d'une écriture au plus proche de la parole spontanée ; le lecteur est comme face à un discours en formation. Il est témoin du conflit, moral sans doute, du narrateur entre le besoin constant d'informer et le désir de manifester une opinion. L'on remarque ce conflit également dans ce que Spitzer ou Rouayrenc, pour ne citer qu'eux, nomment l'écriture par retouches et corrections. Les retouches s'observent en premier lieu dans la sursaturation d'une position syntaxique, que ce soit dans le dialogue ou dans la narration, ainsi de :

Ce garçon-là, c'est un anarchiste, on va donc le fusiller, c'est le moment, et tout de suite, y a pas à hésiter, faut pas lanterner, puisque c'est la guerre !... (VN, 69)

C'est le moment alors de bien se tenir, d'avoir l'air convenable, de ne pas rigoler tout haut, de se réjouir seulement en dedans. (VN, 55)

¹⁰⁰ SPITZER, « Une habitude de style (le rappel) chez M. Céline », *op. cit.*, p. 196.

¹⁰¹ Sur l'emploi du relatif et du conjonctif *que* – en contexte de citation ou dans la narration – ainsi que sur l'usage particulier de l'incise, voir LATIN, *Le Voyage au bout de la nuit de Céline*, *op. cit.*, 1988, pp. 151 et ss.

Mais fait remarquable, Courtial dans l'intimité n'éprouvait que du mépris, dégoût à peine dissimulable... pour tous ces tâcherons minuscules, ces mille encombreurs de la Science, tous ces calicots dévoyés, ces mille tailleurs oniriques, trafiqueurs de goupilles en chambre... (MC, 343)

Élisabeth Richard, faisant la critique de *L'expérimentation syntaxique dans l'écriture du Nouveau Roman* de Julien Piat, écrit que « des phénomènes de saturation peuvent donc connoter l'oral. Contrairement à l'écrit, l'oral est un flux où la mémoire discursive de l'allocutaire peut facilement se perdre. L'allongement de la phrase écrite serait alors destiné à obtenir un effet proche de ce déséquilibre fondateur du discours oral »¹⁰². De même que la saturation, les constructions hyperbatiques¹⁰³ participent de ce patron oral qui tente d'imprimer un rythme à la phrase – des procédés qui font partie de ce que Julien Piat nomme un « minimalisme syntaxique »¹⁰⁴. L'un des traits principaux de la syntaxe célinienne réside par ailleurs dans l'usage abusif, dès *Mort à crédit*, des points de suspension. Si dans le *Voyage* ils sont encore plus ou moins contenus dans le dialogue, dans *Mort à crédit* ils investissent et prolifèrent dans la narration¹⁰⁵. Phénomène de « démarcation et de ligature »¹⁰⁶, les points de suspension chez Céline sont singuliers et tenus en haute estime pour la transposition du « parlé » dans l'écrit :

Ce qui change avec Céline, c'est ainsi moins la valeur que la fréquence des points de suspension : marque, non seulement, d'une situation dans l'histoire de la subjectivité au cœur du roman moderne ; signe, aussi, que chez lui, la subjectivité s'infiltré partout – ou mieux, qu'il n'y a qu'une voix célinienne à l'origine de la fiction comme des textes d'idées.¹⁰⁷

Les « trois points » céliniens, « indispensables, bordel de Dieu !... » (EPY, 116), dans ses deux premiers romans, « séparent des éléments successifs de même fonction et de même nature »¹⁰⁸ et contribuent à produire ce que Rouayrenc nomme des segments rythmiques¹⁰⁹.

Tout entrepris au « Génitron », noirci colonnes après colonnes, pour donner à sa « prière » un petit goût entraînant bien français, il l'avait réduite en « rébus », retournée comme une camisole, parsemée de menues flatteries... rendue revancharde... cornélienne... agressive et puis péteuse... Peine perdue ! (MC, 352)

¹⁰² RICHARD, Élisabeth, « L'expérimentation syntaxique, le gauchissement de la langue & une petite histoire de la représentation de la langue orale dans la littérature », *Acta fabula*, 14, n° 3, 2013.

¹⁰³ « Pour la quitter il m'a fallu certes bien de la folie et d'une sale et froide espèce. » (VN, 253).

¹⁰⁴ PIAT, PHILIPPE, *La Langue littéraire*, *op. cit.*, 2009, p. 232.

¹⁰⁵ Rouayrenc, citant un comptage de l'INALF, avance qu'il y a 20 611 occurrences des points de suspension, dans *Mort à crédit*, ROUAYRENC, « De la phrase à l'énoncé oral : une désarticulation progressive », *op. cit.*, p. 141.

¹⁰⁶ PIAT, PHILIPPE, *La Langue littéraire*, *op. cit.*, 2009, p. 219.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 222.

¹⁰⁸ ROUAYRENC, « De la phrase à l'énoncé oral : une désarticulation progressive », *op. cit.*, p. 141.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 140.

Toutes les boutiques des voisins elles étaient bouclées... La nôtre c'était plus qu'un trou... une béance énorme... un gouffre avec des grandes poutres branlantes au travers... La vieille alors elle se rendait compte que c'était une vraie catastrophe ! (MC, 499)

Céline, affirme Rouayrenc, « restitue par là les variations, les rectifications de l'oral qui opèrent sur l'axe paradigmatique et peut ainsi, sans porter atteinte au déroulement syntagmatique de l'énoncé, et en respectant les groupes syntaxiques, faire des regroupements, par exemple d'ordre sémantique »¹¹⁰ (*trou, béance, gouffre*). Étudiant les phrases ou les segments rythmiques chez Céline, Rouayrenc expose ensuite les différents cas d'usage des points de suspension, au rang desquels on peut trouver une fonction de mise en valeur d'un élément de discontinuité dans le déroulement de la phrase ou encore un effet d'attente créé par la segmentation d'un adjectif ou d'un attribut dans un syntagme nominal. Contentons-nous de noter que les constructions segmentées par les trois points si chers à l'écrivain, si variées qu'elles soient, contribuent à recréer le rythme de l'oral. Avec ces points de suspension, Céline découd davantage le patron littéraire de l'écrit et vise l'émancipation de la norme syntaxique. Si les premiers romans respectent – à quelques exceptions près – cette norme, les derniers romans, poursuit Rouayrenc, se caractérisent par une volonté de transgression qui se fait plus marquée : « Dans *Nord*, plus de phrase syntaxique, plus de phrase rythmique marquée par une majuscule. Céline n'utilise plus que le segment rythmique délimité par les trois points qui rend compte du flux oral sans aucune hiérarchisation »¹¹¹.

Dans ce qui touche aux écarts de la norme syntaxique, nous pouvons citer en dernière instance les procédés de rappel qui prolifèrent déjà dans les premières œuvres de Céline ; ainsi que l'a relevé Spitzer, la reprise de certains mots au sein d'une phrase constitue une habitude de style qui peut traduire le « psycho-gramme »¹¹² de l'écrivain. Le retour d'un mot traduit la résonance d'une idée à laquelle le narrateur ne peut échapper :

On n'aura jamais le temps qu'on se dit ! Sans compter la guerre prête toujours elle aussi, dans l'ennui criminel des hommes, à monter de la cave où s'enferment les pauvres. En tue-t-on assez des pauvres ? C'est pas sûr... C'est une question ? Peut-être faudrait-il égorger tous ceux qui ne comprennent pas ? Et qu'il en naisse d'autres, des nouveaux pauvres et toujours ainsi jusqu'à ce qu'il en vienne qui saisissent bien la plaisanterie, toute la plaisanterie... » (VN, 405)

Ici, le lecteur – rompu aux idées cyniques et fatalistes de Bardamu – ne peut s'empêcher de déceler l'aigreur avec laquelle il mentionne les *pauvres*. L'idée lancinante de Bardamu, celle qui lui revient tout au long du récit est celle de sa condition de pauvre, de marginal et de souffre-douleur ; c'est une victime dans la paix, comme dans la guerre. Spitzer écrit : « Il y a donc dans ces phrases une partie qui vient sur les lèvres, et une autre qui y revient à la

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 141.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 148.

¹¹² SPITZER, *Études de style*, op. cit., 1980, p. 57.

réflexion, une constatation de premier jet et une imitation machinale »¹¹³. Si le ton de Bardamu est la plupart du temps négatif, il se double toujours d'une veine gouailleuse, voire caustique, qui nous semble venir de l'instance auctoriale, ainsi dans cet extrait :

Le soldat gratuit ça c'était nouveau... Tellement nouveau que Goethe, tout Goethe qu'il était, arrivant à Valmy en reçut plein la vue. Devant ces cohortes loqueteuses et passionnées qui venaient se faire étripailler spontanément par le roi de Prusse pour la défense de l'inédite fiction patriotique, Goethe eut le sentiment qu'il avait encore bien des choses à apprendre. (VN, 78)

Nous pouvons voir les propos qui soulignent l'inanité de la guerre et de son fonctionnement ainsi qu'une espèce de moquerie à l'égard de ce qui renvoie aux valeurs classiques et patriotiques (ici, Goethe).

Par ailleurs, la répétition des pronoms personnels (*je, moi*) ou, le plus souvent, d'un même moule syntaxique – traduisant la hantise ou l'obsession d'une idée – nous semble présager l'écriture pamphlétaire qui suit les deux premiers romans :

J'avais déjà la panique ! Voilà que j'aperçois la concierge... Elle me regarde bien, elle me reconnaît de loin... Alors j'essaye de me rendre compte, de tâter comment je suis coupable... Je me rapproche de sa cambuse... Je vais lui dire tout d'abord à elle !... Merde !... Mais là, je peux plus... Je me déconcerte... Je fais demi-tour subito... Je me débine à grandes foulées... Je recavale vers les boulevards... ça va pas mieux !... Je me tenais comme un vrai « plouc » ! J'avais la hantise... (MC, 319)

— Oui tout à fait lâche, Lola, je refuse la guerre et tout ce qu'il y a dedans... Je ne la déplore pas moi... Je ne me résigne pas moi... Je ne pleurniche pas dessus moi [...] Seraient-ils neuf cent quatre-vingt-quinze millions et moi tout seul, c'est eux qui ont tort, Lola, et c'est moi qui ai raison [...] (VN, 73)

Nous avons dit à plusieurs reprises qu'il nous semblait y avoir un lien entre le style romanesque de Céline et celui de ses pamphlets, et les marques d'énonciation – de plus en plus nombreuses entre le *Voyage* et *Mort à crédit* – semblent étayer cette idée¹¹⁴ :

De façon concomitante à l'inscription sans équivoque des affects dans le texte, le Je-pamphlétaire de Céline se caractérise aussi par un certain nombre de particularités énonciatives, dont la plus voyante est la multiplication des marques

¹¹³ SPITZER, « Une habitude de style (le rappel) chez M. Céline », *op. cit.*, 1935, p. 197.

¹¹⁴ Marie-Christine Bellostà, dans son ouvrage *Céline ou l'art de la contradiction*, Paris, PUF, 1990, en s'inscrivant à contre-pied de l'analyse de Godard, affirme que le style de Céline serait consubstantiel à son idéologie (p. 301). Cité dans MEIZOZ, *L'Âge du roman parlant (1919-1939)*, *op. cit.*, 2001, p. 372.

de présence et d'énonciation. Le « moi-ici-maintenant » des linguistes est inséparable des pamphlets.¹¹⁵

Les échos rouspéteurs, critiques, ironiques ou nihilistes que la construction en rappel met en avant, comme l'a démontré Spitzer, portent en eux cette subversion que nous voyons au détour de chaque mot et chaque construction. Céline n'a eu de cesse de renverser les codes, déborder la norme afin de s'établir dans la marge, « enfin bien seul... tranquille... Sois-même » (VN, 465).

Jusqu'à présent, le rapport que Céline entretient avec la langue a été analysé à la lumière de considérations historiques et linguistiques. Il nous semble qu'il demeure un aspect pragmatique de la langue célinienne qui peut être éprouvé en considérant l'injure et l'invective. La violence verbale de l'injure (ou de l'invective) envisage en creux une situation pragmatique qui – quand bien même cette dernière est plus présente dans les pamphlets et les derniers romans de Céline – s'élabore déjà dès le *Voyage* et *Mort à crédit*.

1.3 Injures et *inter-dits*

Les injures¹¹⁶ abritent, selon nous, tous les aspects sur lesquels nous nous sommes arrêtés jusqu'ici. Que celles-ci soient considérées sous l'angle sémantique, syntaxique ou même thématique, elles recèlent un imaginaire collectif qui les fait ressortir au populaire, à l'oralité, au langage coloré, à la lutte, au conflit. L'injure est, conséquemment, porteuse de l'idée d'authenticité, de brut, de *cru* ; elle est subversive, séditeuse ; mieux, elle est la forme « transitive du langage violent »¹¹⁷. Si les particularités syntaxiques de l'injure ne sont plus à démontrer¹¹⁸, elles ne suffisent cependant pas à rendre compte de toutes les particularités de l'injure, comme l'avance Nicolas Ruwet¹¹⁹ et à sa suite, Evelyne Larguèche. Tout comme ces derniers, c'est la dimension pragmatique et donc l'effet perlocutoire de l'injure qui nous intéresse ici.

Les incipits des deux romans dont nous nous occupons mettent bien cela en scène. *Voyage au bout de la nuit* s'ouvre sur la transgression d'un silence : « Moi, j'avais jamais rien dit. Rien. » (VN, 11), s'ensuit une scène dans laquelle Bardamu et Arthur Ganate s'opposent au sujet de la race française ; la discussion tourne vite court, et Ganate se met à « engueuler » Bardamu qui pourtant « tient ferme » (VN, 12) et lui répond dans un

¹¹⁵ TETTAMANZI, Régis, *Esthétique de l'outrance. Idéologie et stylistique dans les pamphlets de L.-F. Céline*, Tusson, Du Lérot, 1999, t. I, p. 420.

¹¹⁶ Nous utilisons ici les termes *injure* et *invective* indistinctement, par commodité. La confusion terminologique de ces notions ne nous intéresse que peu ici ; ce sont plus les effets et les usages – communs, nous semble-t-il – de ces mots qui transgressent la norme qui nous retiennent. Pour une distinction de ces notions, le lecteur se reportera à LARGUECHE, Evelyne, *L'effet injure. De la pragmatique à la psychanalyse*, Paris, PUF, 1982.

¹¹⁷ LAROCHELLE, « De la crudité au grand Cru : une étude de l'invective dans les romans de Louis-Ferdinand Céline », *op. cit.*, 2010, p. 154.

¹¹⁸ MILNER, Jean-Claude, *De la syntaxe à l'interprétation. Quantités, insultes, exclamations*, Paris, Seuil, 1978. Les constructions grammaticales particulières de la phrase célinienne, analysées au chapitre 1.2, contiennent presque exclusivement des injures.

¹¹⁹ RUWET, Nicolas, *Grammaire des insultes et autres études*, Paris, Seuil, 1982.

langage fleuri. *Mort à crédit* s'ouvre sur un silence – une mort – que Ferdinand désire rompre pour « dire toute sa haine » (MC, 14). Le passage du silence à la parole puis à la violence de cette parole se fait vivement, dans les deux romans. Christine Sautermeister affirme que « si le mot devient si vite injure, c'est que les rapports humains sont régis par la haine jusque dans la banalité de la vie quotidienne »¹²⁰. Les exemples de cette haine des hommes, de la compromission des rapports humains sont légions dans les premiers romans de Céline :

Perdu parmi deux millions de fous héroïques et déchaînés et armés jusqu'aux cheveux ? [...] plus enragés que les chiens, adorant leur rage (ce que les chiens ne font pas), cent, mille fois plus enragés que mille chiens et tellement plus vicieux ! (VN, 19)

Haines impuissantes, rancies dans l'oisiveté pisseuse des salles communes. Ils [les vieillards de l'hôpital] ne se servaient de leurs ultimes et chevrotantes énergies que pour se nuire encore un petit peu et se détruire dans ce qui leur restait de plaisir et de souffle. Suprême plaisir ! Dans leur carcasse racornie il ne subsistait plus un seul atome qui ne fût strictement méchant. (VN, 98)

Si le contexte guerrier est le théâtre de la haine, de la bassesse humaine et de l'ignominie, cela n'a rien d'étonnant en soi ; en revanche, les haines que les vieillards égrenent dans leurs derniers souffles, à l'hospice, soulignent la négativité et le pessimisme de la fiction célinienne. Face à l'aigreur et au fiel, les personnages céliniens doivent réagir et l'injure devient le moyen privilégié pour dénoncer la « vacherie » des hommes : « [...] faudra pas oublier non plus, faudra raconter tout sans changer un mot, de ce qu'on a vu de plus vicieux chez les homme »¹²¹. L'injure est résolument agonistique ; elle instaure une relation hiérarchisante entre celui qui injurie et celui qui essuie le mot blessant (et éventuellement, réplique). En cela, il y a dans l'injure, écrit Larguèche, une dimension rhétorique : l'invective poursuit la loi du « dernier mot »¹²². Paradoxalement, l'injure vient également lorsque l'injuteur est à bout de mots, en peine d'arguments, « qu'il n'est plus en possession de ses moyens, qu'il ne se maîtrise plus. C'est là l'autre versant de l'injure [...] »¹²³.

Vexée, du tac au tac, elle [Lola] me confia qu'elle ne m'aurait point reconnu moi dans la rue, tellement que l'âge m'avait déjà ridé, gonflé, caricaturé. Nous en étions à ces courtoisies. Si la petite salope s'imaginait m'atteindre par de semblables turlutaines ! Je ne daignais même point relever, ces lâches impertinences. (VN, 226)

¹²⁰ SAUTERMEISTER, Christine, « "Avec les mots on ne se méfie jamais suffisamment" ou la dynamique de l'invective chez Louis-Ferdinand Céline », *Études littéraires*, 39, n° 2, 2008, p. 85.

¹²¹ Exemple cité dans *ibid.*, p. 86.

¹²² LARGUECHE, *L'effet injure, op. cit.*, 1982, pp. 7-8.

¹²³ *Ibid.*, p. 8.

Ici, Lola, « vexée » ne se contient pas et, en manque de mots, est désobligeante envers Bardamu – lequel enchérit, mais pour le lecteur uniquement, en la traitant de « salope ». L'injure fonctionne ici comme une décharge de l'affect : du « tac au tac », l'injurier libère une charge émotive. Le processus est irréfléchi et traduit la perte de moyens dont parle Languèche. Ailleurs dans le texte, alors que Bardamu est en quarantaine près de New York, sur le bateau, il s'adresse en des termes crus et vulgaires à ses « copains » :

Voilà comment qu'ils m'ont traité les copains. Ils m'horripilaient tous à la fin ces ratés, ces enculés, ces sous-hommes. « Foutez-moi le camp tous ! que je leur ai répondu ; c'est la jalousie qui vous fait baver et voilà tout ! S'ils me font crever les Américains, on le verra bien ! Mais ce qu'il y a de certain, c'est que tous autant que vous êtes, c'est rien qu'un petit four que vous avez entre les jambes et encore un bien mou ! ». C'était envoyé ça ! J'étais content ! (VN, 202)¹²⁴

Sous l'effet cumulatif des remarques qui précèdent l'extrait (marqué par le « ... à la fin... »), Bardamu s'embrase (« ces ratés, ces enculés, ces sous-hommes ») et invective ses camarades par une métaphore sexuelle. La satisfaction qu'il en retire réside dans la transgression du tabou sexuel, affirme Sautermeister, mais également dans le fait qu'il leur « cloue le bec », se plaçant ainsi en position de domination grâce au langage.

Si la position de domination est ici atteinte par l'injurier, ce ne sera pas le cas dans *Mort à crédit* et à plus forte raison dans ses romans d'après-guerre où il campe une position de victime qui se débat face à ses détracteurs. Les injures, dans le deuxième roman de Céline peuvent être considérées, entre autres, comme un des ferments de la faillite des valeurs familiales. Bardamu et son père, principalement, sont constamment à couteaux tirés : la moindre incartade du jeune Ferdinand est l'occasion d'un florilège d'injures et parfois même d'une confrontation physique. Les effets de l'injure, dans ce texte, servent plusieurs desseins, tant au niveau narratif que métanarratif. Tantôt l'injure, tel que le suggère Sautermeister sert de moteur à la narration¹²⁵, tantôt elle dépasse la narration et cherche l'adhésion du lecteur – ce procédé sera évidemment plus marqué dans les pamphlets. Alors que Ferdinand et son père livrent des marchandises de leur commerce, une dispute éclate (comme une espèce de rituel) : le jeune Ferdinand sait que son père s'irrite le soir venu, lors des livraisons dans le quartier des Ternes, et surtout si les clients sont des « gonzesses » (MC, 59) :

Déjà au départ, il était à cran. [...] Devant l'église, il me fout une baffa, un coup de pompe rageur, pour que je traverse au galop. En arrivant chez la cliente, je pouvais plus m'empêcher de pleurer. « Petit salopard, qu'il m'engueulait, je te ferai chialer pour des raisons !... » [...] Toutes les

¹²⁴ Exemple tiré de SAUTERMEISTER, « "Avec les mots on ne se méfie jamais suffisamment" ou la dynamique de l'invective chez Louis-Ferdinand Céline », *op. cit.*, 2008, p. 88.

¹²⁵ *Ibid.*, pp. 88-91.

bonniches s'intéressent... Je ramène comme un veau... Je fais exprès. Je veux qu'il en bave ! C'est un scandale ! [...] La femme de chambre nous accueille. Elle compatit à mon chagrin. La patronne arrive en froufrous : « Oh ! le petit méchant ! le vilain ! il fait enrager son papa ! » Lui il savait plus où se fourrer. Il se serait planqué dans le tiroir. (MC, 59)

En premier lieu, la scène imprime le caractère dégradé de la relation père-fils. Alors que le père laisse éclater son tempérament, éructe pour un rien, injurie et frappe le fils, celui-là répond avec les armes qu'il possède : les pleurs, communication enfantine et hors langage. Cependant les pleurs ne sont pas candides et servent un objectif bien précis : Ferdinand cherche le malaise du père par la prise à témoin des gens alentour, il tente d'attirer la foule et de lui faire prendre son parti. Si l'on peut croire que le subterfuge fonctionne (« La cliente veut me consoler »), la consolation tourne vite à l'indécence et au comique ; la cliente emmène Ferdinand dans la chambre, lui offre un bonbon et lui fait des propositions libidineuses. L'injure, ici, semble servir de moteur à l'action et fonde les consolations lascives et indécentes de la dame¹²⁶. De plus, les admonestations du père, servies sans préavis, sans raison, font de Ferdinand, pour le lecteur, une victime du père. Nous avons dit la position de victime dans laquelle Ferdinand, pessimiste et désabusé, se complaît et le narrateur, en faisant de l'enfant la victime du père, pose un jeu rhétorique qui vise à emporter l'adhésion du lecteur et susciter la pitié à l'égard du jeune homme.

Plus loin dans le texte, alors que Ferdinand vit avec Courtial des Pereires de « combines » et malhonnêtetés, une scène d'injures éclate entre la femme de Courtial et son mari, à laquelle Ferdinand prend part directement et indirectement. Dans un premier temps, Irène des Pereires, s'adressant à Ferdinand, injurie son mari, absent à ce moment-là : « Ah ! le va-nu-pieds ! Le jean-foutre, le salopaud ! la crapule maudite ! » (MC, 423)¹²⁷. Ainsi faisant, elle tente de rallier Ferdinand à sa cause ; alternant entre un ton injurieux et plaintif à l'égard de son mari, elle parvient à convaincre Ferdinand l'espace d'un instant : « Elle me prenait par la raison et aussi par la douceur » (MC, 424). Après ce prélude, elle fonce vers son mari et fait pleuvoir une averse d'injures sur lui. À ce stade, Ferdinand n'est plus présent, mais toujours à l'écoute, et la formulation des injures maintient cette idée d'un témoin présent : « Regardez-moi ce satyre !... Ce sale voyou !... Cette raclure !... » (MC, 426-427). Elle s'adresse ensuite directement à Courtial, dans une rage plus grande encore : « Pornographe ! Fausse membrane ! Pétroleux ! Lavette ! Égout ! » (MC, 427)¹²⁸. Cette fois, la brièveté de l'injure traduit l'effet cathartique que recherche l'injurieuse. Corollaire : « à bout de mots elle s'est ruée sur lui... » (MC, 427). Quand les mots ne suffisent plus, l'injure passe au corps et les coups fusent. Finalement, Irène redescend et reprend son plaidoyer auprès de Ferdinand – toujours dans le but de le gagner à sa cause. Notons que la plupart des scènes d'injures, dans *Mort à crédit*, sont en

¹²⁶ Même scène, quelques pages plus loin : « Aux barrières, y a toujours du monde. Je beuglais exprès pour l'emmerder, tant que je pouvais. J'ameutais, je me roulais sous les guéridons. Je lui faisais des hontes abominables. Il rougissait de haut en bas. Il abhorrait qu'on le remarque. J'aurais voulu qu'il en crève. » (MC, 75).

¹²⁷ Selon la terminologie de Larguèche, on nommera ce type d'injure « référentielle ». LARGUECHE, *L'effet injure*, op. cit., 1982, p. 23.

¹²⁸ Il s'agit ici d'une injure « interpellative », toujours selon Larguèche, *ibid.*, p. 24.

présence d'un témoin, ce qui traduit que l'injure, au-delà de l'idée de coloration de la langue ou de l'effet parlé, cherche à installer une situation rhétorique afin de soutenir les positions diverses qu'occupent les protagonistes.

Un dernier élément dont il nous semble pertinent de dire quelques mots ressortit à la relation entre les mots et les actes à travers l'injure. Nous avons dit que dès lors que le langage peine, la violence physique prend le pas et, réciproquement, lorsque le langage est acquis, la violence physique diminue. Ainsi de ces deux extraits concernant Ferdinand :

Il revient me souffler dans les narines, des autres injures... toujours des autres... Je sens aussi moi monter les choses... Et puis la chaleur... Je me passe mes deux mains sur la bouille... Je vois tout drôle alors d'un seul coup !... Je veux plus voir... Je fais qu'un bond... Je suis dessus ! je soulève sa machine, la lourde, la pesante... je la lève tout en l'air. Et plac !... d'un bloc là vlac !... je la lui verse dans la gueule ! (MC, 333).

Et

C'était juste au poil que j'y branle tout le presse-papiers dans la gueule... le gros mastoc, l'Hippocrate [...] je me contenais... j'avais du mérite [...] J'en connaissais moi aussi des mots... Je me sentais monter la moutarde... Y en avait la coupe !... « Maître ! Maître ! allez donc chier ! que je lui faisais au moment même. Allez chier tout de suite ! Allez chier très loin ! Moi, je ne vous tue pas ! Moi, je vous déculotte ! Moi, je vais vous tatouer les fesses ! Moi ! comme trente-six bottes de pivoines... que je vais vous bâcler le trou du cul ! [...] Voilà ce qui va vous advenir ! Que vous déconniez seulement qu'une petite traviole de plus ! ». (MC, 393).

Le premier extrait, célèbre s'il en est, oppose le père de Ferdinand et ce dernier. Alors que les injures sont nombreuses – on remarquera ici qu'elles passent dans une périphrase – Ferdinand, encore inexpérimenté aux choses du langage et dont l'estime qu'il a pour lui frôle le néant (rappelons en passant qu'il revient d'Angleterre et qu'il s'obstine dans un mutisme caractérisé) n'a de réponse que les coups ; seule la violence physique est capable, à ce stade, de l'emporter sur la violence verbale. En revanche, dans le deuxième extrait, Ferdinand s'est depuis frotté aux mots, il s'est endurci à l'épreuve des injures¹²⁹. Face aux érucations de Courtial, Ferdinand parvient à canaliser sa violence physique puis à la faire jaillir par le verbe. Si les coups sont le dernier recours, lorsque la parole ne suffit plus, il nous semble toutefois que cette évolution chez Ferdinand figure le choix des mots, le choix de la subversion et de la violence par le langage plutôt que par les actes. Et puisque ces romans ne sont pas exempts d'une dimension autobiographique, il nous

¹²⁹ « C'était donc moi, raide comme une balle, qui prenais l'averse [les injures à l'attention de Courtial] en entier... J'avais un système, je veux bien [...] Je le surprénais le dingo par la virulence de ma haine [...] » (MC, 388) ; « À force d'en dire comme ça des mots, pour les cataplasmes, je me démerçais de mieux en mieux » (MC, 447).

semble envisageable d'appliquer ces remarques à l'auteur lui-même. Encore qu'il ne faille pas sous-estimer le pouvoir des mots sur les actes, Céline pamphlétaire en est témoin...

2. Jeu et travestissement : poétique du *sens* chez Genet

Fou ne puis, sain ne daigne, névrosé je suis. ROLAND BARTHES

Au seuil de ce travail, dont le sujet d'étude repose sur la notion de subversion dans les œuvres romanesques de Genet et Céline, il nous a paru pertinent d'opérer une distinction entre ce qui ressortissait à la subversion du langage et à la subversion des valeurs. En procédant de la sorte, et déjà conscient que la césure n'était commandée que par commodité, nous pensions faciliter l'écriture du présent mémoire ; une organisation simple aurait permis une navigation simple et un classement plus aisé qui eût permis une analyse égale des deux auteurs. Cependant que nous commençons le chapitre sur la langue de Jean Genet, le doute apparaît et vient remettre en cause le bien-fondé d'un découpage si factice : comment séparer la valeur de la langue dans l'écriture de Jean Genet ? Alors que chez Céline, la nouveauté langagière s'inscrivait en plein cœur d'une réflexion qui la dépassait, alors que, pour lui, l'écriture était un moyen *par lequel* il pouvait arriver à sa fin – si négative soit-elle – il en est tout autrement du langage de Genet. Bien entendu, la mise en parallèle de ces deux auteurs se justifie par des pratiques subversives, reste que l'auteur de *Notre-Dame-des-fleurs* et du *Journal du Voleur* entretient un rapport plus complexe entre le langage et les valeurs. Les valeurs sont l'essence de son langage, elles sont au cœur de sa démarche poétique ; c'est elles qui dictent le mot. Alors que Céline s'affaire à rendre l'émotion au langage écrit, Genet, quant à lui, emploie « le langage à détruire le langage »¹³⁰. Chez lui il s'agit d'une espèce de *révolte*. Une *révolte* « politique, culturelle et sexuelle qui passe avant tout à travers la langue »¹³¹. Toute la différence nous semble fondée dans ce « à travers ». La langue est la matrice de la réflexion genétienne ; au cœur de celle-ci, Genet sape les valeurs d'une société dans laquelle il ne se reconnaît pas et qu'il exècre :

Je me suis voulu voleur, pillard, délateur, haineux, destructeur, méprisant, lâche. À coup de hache et de cris, je coupais les cordes qui me retenaient au monde de l'habituelle morale, parfois j'en défaisais méthodiquement les nœuds. Monstrueusement, je m'éloignais de vous, de votre monde, de vos villes, de vos institutions [...].¹³²

Cet extrait de *Pompes funèbres*, le troisième roman de Genet (1947), illustre la distinction qu'opère l'écrivain entre le *je* et le *vous*, entre lui et la société – nous retrouvons la même distinction, programmatique, dans les premiers mots de *Notre-Dame-*

¹³⁰ SARTRE, Jean-Paul, *Saint Genet, comédien et martyr*, Paris, Gallimard, 1952, p. 316.

¹³¹ IMPELLIZZERI, Fabrizio, *Sémiotique de l'outrage : infractions politiques, sociolectes et cinélangues chez Jean Genet et Pier Paolo Pasolini*, Rome, Aracné, 2010, p. 52.

¹³² GENET, Jean, *Pompes funèbres*, Paris, Gallimard, L'Imaginaire, 2019 [1947], p. 203.

des-Fleurs (« Weidmann vous apparut dans une édition de cinq heures » (NDF, 9. Nous soulignons). Cette société à laquelle Genet s'oppose, c'est celle de la France bourgeoise, de la France qui l'a abandonné et trahi, selon lui. Il y a donc un rapport étroit, chez Genet, entre le pouvoir et le langage. À la suite de Geir Uvsløkk, nous souhaiterions convoquer quelques théoriciens du deuxième XX^e siècle afin d'éclairer au mieux les liens qui unissent langue et pouvoir, avant d'entrer dans l'œuvre romanesque de Genet. Foucault¹³³, et Bourdieu¹³⁴ après lui, affirme qu'il existe dans toute société une langue « recevable » et une langue « irrecevable »¹³⁵. Autrement dit, une langue soutenue et une langue vulgaire (Sartre parle du couple faste/néfaste, en se référant à la prose de Genet).

Cette première distinction pose d'emblée une hiérarchie et forme symptomatiquement un autre couple antagoniste : dominant/dominé. Les dominants parleraient la langue recevable alors que les dominés parleraient la langue irrecevable, laquelle est, sinon à proscrire, du moins à contrôler. L'opposition de ces couples hiérarchisés est présente, chez Genet, au détour de chaque page : « *Nos ménages, la loi de nos Maisons, ne ressemblent pas à vos Maisons. On s'aime sans amour.* » (NDF, 93) ; « [...] chaque victoire obtenue [...] *me* donnait de la force pour la victoire suivante qui dans *votre* langage prendrait naturellement le nom de déchéance. » (JV, 28. Nous soulignons). Genet, en plus d'inscrire cette opposition dans son œuvre, l'exprime à maintes reprises lors d'entretiens : « Premièrement, ce que j'avais à dire à l'ennemi, il fallait le dire dans sa langue [...] le détenu que j'étais ne pouvait pas faire ça, il fallait que je m'adresse, dans sa langue justement au tortionnaire »¹³⁶. Les termes *détenu* et *tortionnaire* figurent les termes *dominé*, *dominant* dont nous parlions plus haut. Quant à la langue qui les distingue, Genet choisit la langue « recevable », mais non sans la miner au passage. La nécessité d'écrire dans la langue du tortionnaire, du dominant, telle que l'exprime Genet traduit ce que Foucault théorise quelque trente ans plus tard, en affirmant que « dans toute société la production du discours est à la fois contrôlée, sélectionnée, organisée et redistribuée par un certain nombre de procédures qui ont pour rôle d'en conjurer les pouvoirs et les dangers »¹³⁷. Ainsi, les choix langagiers de l'écrivain soulignent notamment la nécessité du travestissement de la langue pour déjouer les instances qui lui font barrage.

Le maintien d'un pouvoir réside dans sa capacité à refouler la différence et pérenniser la norme – entendons la sienne : « L'unité de la langue intéresse le pouvoir. La variation l'incommode », affirme Claude Hagège¹³⁸. Or, poursuit Hagège, « l'unité de la langue est un leurre »¹³⁹, la langue officielle, légitime ou recevable n'est qu'un mythe entretenu par la portion des dominants. Le pouvoir fonderait donc toutes ses conventions, ses lois, sa

¹³³ FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité. La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976, cité dans UVSLØKK, Geir, *Jean Genet. Une écriture des perversions*, Amsterdam, Rodopi, 2011, p. 156.

¹³⁴ BOURDIEU, Pierre, « La production et la reproduction de la langue légitime », in *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*, Fayard, 1982, p. 42, cité dans *ibid.*, p. 156.

¹³⁵ UVSLØKK, Geir, *Jean Genet. Une écriture des perversions, op. cit.*, 2011, p. 160.

¹³⁶ FICHTE, POIROT-DELPECH, « Dialogues » *Jean Genet, op. cit.*, 1990 [1975], p. 57.

¹³⁷ FOUCAULT, Michel, *L'ordre du discours*, Gallimard, NRF, 1971, pp. 10-11, cité dans UVSLØKK, Geir, *Jean Genet. Une écriture des perversions, op. cit.*, 2011, p. 158.

¹³⁸ HAGEGE, Claude, *L'homme de paroles*, Paris, Fayard, 1985, cité dans TOURNIER, Maurice, « Pour une socio-histoire des mots-conflits », in G. Drigeard et alii, *Courants sociolinguistiques*, Paris, Klincksieck & InaLF, 1989, p. 56.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 58.

morale par le langage et, par conséquent, miner ce dernier, c'est miner ce qu'il établit. Pour Foucault et Bourdieu, la littérature serait le terrain idéal – le seul – qui puisse s'inscrire contre l'hégémonie du pouvoir, par une forme de renversement¹⁴⁰ et de monde à l'envers¹⁴¹. Ces notions sont au cœur de l'étymologie du mot *subversion*¹⁴² et de l'idée de carnavalesque, dont nous avons déjà parlé, et c'est en cela qu'elles nous paraissent profitables. Chez Barthes, nous retenons l'idée qu'il exprime à propos des deux bords de la langue :

Deux bords sont tracés : un bord sage, conforme, plagiaire (il s'agit de copier la langue dans son état canonique, tel qu'il a été fixé par l'École, le bon usage, la littérature, la culture), et un autre bord, mobile, vide (apte à prendre n'importe quels contours), qui n'est jamais que le lieu de son effet : là où s'entrevoit la mort du langage.¹⁴³

Ces deux bords dont parle Barthes, dans *Le plaisir du texte*, fonctionnent à plein régime dans l'écriture de Jean Genet ; c'est l'alliance du luxe et du misérable, du haut et du bas, du châtié et du trivial – comme le remarque Sartre dans *Saint Genet*¹⁴⁴ – sur laquelle nous reviendrons.

Maîtriser le langage (être maître du langage), c'est donc avoir une certaine emprise sur ce qui nous entoure : tout comme les personnages céliniens subissent le poids des mots, avant de les maîtriser et d'en user à leur tour, la Divine de Genet fut, elle aussi, d'abord subjuguée par ceux-ci, lorsqu'elle n'était encore que le petit Culafroy : « Un rien humiliait Divine. De ces humiliations qui, Culafroy encore, la mettaient plus bas que terre par le seul pouvoir des mots. » (NDF, 129). L'ascendant sur l'autre naît seulement dès lors que les mots sont acquis, maîtrisés : « Je m'exaltais de la joie d'émerger du mépris [...] de dominer Guy à mon tour par une autorité que m'accordait ma maîtrise du langage » (JV, 262). Barthes ne dira pas autre chose que ce que Genet ou Céline problématisent dans la littérature entre 1930 et 1950 : « Ainsi [...] le langage implique une relation fatale d'aliénation »¹⁴⁵. Mais, plus fondamentalement, maîtriser le langage c'est avant tout être capable, en théorie, de communiquer convenablement. Or, nous avons vu que le langage est au centre des préoccupations linguistiques et littéraires des années 1920. L'impératif d'une certaine littérature est jusqu'à cette époque (mais depuis Mallarmé déjà¹⁴⁶) l'inédit, « l'expressivisme » et le mépris du langage commun. Quant à l'écrivain, il occupe une place marginale : excentrique et excentré, il est à la limite du champ littéraire, exerçant en dedans tout en se prétendant en dehors. Les critères d'appartenance à ce courant littéraire que Paulhan¹⁴⁷ nomme « terreur » sont évidemment

¹⁴⁰ FOUCAULT, *Histoire de la sexualité*, op. cit., 1976, UVSLØKK, *Jean Genet. Une écriture des perversions*, op. cit., 2011, p. 161.

¹⁴¹ BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1998, pp. 102-103.

¹⁴² Cf. *supra*, Introduction.

¹⁴³ BARTHES, *Le plaisir du texte*, op. cit., 2014 [1973], p. 14.

¹⁴⁴ SARTRE, *Saint Genet, comédien et martyr*, op. cit., 1952, p. 439.

¹⁴⁵ BARTHES, Roland, « Leçons », Paris, Seuil *Œuvres complètes IV*, 2002 [1978], p. 431, cité dans PIAT, PHILIPPE, *La Langue littéraire*, op. cit., 2009, p. 429.

¹⁴⁶ PIAT, PHILIPPE, *La Langue littéraire*, op. cit., 2009, p. 452.

¹⁴⁷ PAULHAN, Jean, *Les fleurs de Tarbes ou la terreur dans les lettres*, Paris, Gallimard, 1941.

relatifs : un écrivain comme Céline serait tantôt à placer dans cette misologie dont parle Paulhan par l'usage d'un style prétendument nouveau et inédit ou du fait de sa position double de médecin-écrivain, tantôt trouve-t-on chez lui, notamment dans le décloisonnement des langages commun et littéraire, les prolégomènes de ce que Paulhan entrevoit dans *Les fleurs de Tarbes*, c'est-à-dire la sortie de cette « terreur ».

Toujours est-il que les rapports au langage, au sortir de la Première Guerre mondiale sont problématiques et participent de cette misologie, la haine d'un langage incapable de traduire la réalité des choses et des concepts de manière définitive et unanime. L'œuvre de Jean Genet s'inscrit tout entière dans ce courant misologique ; nous le relevons dans *Journal du Voleur* ainsi que dans *Notre-Dame-des-Fleurs*, lorsque le narrateur informe sur ses pratiques de la littérature :

Avec des mots si j'essaie de recomposer mon attitude d'alors, le lecteur ne sera pas dupe plus que moi. Nous savons que notre langage est incapable de rappeler même le reflet de ces états défunts, étrangers. (JV, 79-80)

Les mots les plus innocents sont les plus pernicioeux, les plus retors, c'est d'eux qu'il faut se garder... (NDF, 188)¹⁴⁸

La misologie de Genet, de même que celle des surréalistes¹⁴⁹ et de Francis Ponge¹⁵⁰, s'attaque au langage par le langage. L'esthétique subversive de Genet se construit et se motive précisément dans cette idée d'une opposition au langage qui serait impuissant. Deux motifs princeps, selon nous, traversent l'œuvre de Genet : le jeu et le travestissement. Consubstantielles, ces notions fonctionnent comme moteurs d'une poétique du déport, d'une écriture qui ne peut être fixée, ni bornée. Cela dit, pour être *fugitive*, la langue de Genet n'en est pas pour autant sans but :

Si la sainteté est mon but, je ne puis dire ce qu'elle est. Mon point de départ c'est le mot lui-même qui indique l'état le plus proche de la perfection morale [...] Comme la beauté – et la poésie – avec laquelle je la confonds, la sainteté est singulière. Son expression est originale. (JV, 237)

Cette sainteté toute genétienne, *terminus ad quem* de son geste poétique, semble incommunicable ; les mots ne peuvent traduire un sens si sacré, si secret. Saint Augustin ne disait-il pas : « Si personne ne me demande ce qu'est le temps, je sais ce qu'il est ; et si on me le demande et que je veuille l'expliquer, je ne le sais plus »¹⁵¹ ? Plus

¹⁴⁸ Nous retrouvons la même déclaration chez Céline : « Donc, on ne se méfie jamais assez des mots, c'est ma conclusion. » CÉLINE, *Voyage au bout de la nuit*, op. cit., 1972 [1932], p. 578.

¹⁴⁹ Les pratiques surréalistes sont considérées comme le point culminant de cette misologie : « Comme Paulhan, comme Benda, comme tant d'autres, Sartre voit dans le surréalisme de l'entre-deux-guerres le sommet de la misologie ». PIAT, PHILIPPE, *La Langue littéraire*, op. cit., 2009, p. 459.

¹⁵⁰ De Francis Ponge, Sartre ne dit pas autre chose que ce qu'il dit à propos de Genet, quelques années plus tard : Ponge s'applique à « détruire les mots par les mots », SARTRE, Jean-Paul, « L'homme et les choses », *Situations [I]*, Paris, Gallimard, 1947, cité dans PIAT, PHILIPPE, *La Langue littéraire*, op. cit., 2009, p. 460. Genet, quant à lui, « emploie le langage à détruire le langage », SARTRE, *Saint Genet, comédien et martyr*, op. cit., 1952, p. 316.

¹⁵¹ Saint Augustin, *Confessions*, livre XI, ch. XIV.

fondamentalement, retenons de cet extrait que le point de départ c'est le mot lui-même. C'est le travail des mots sur le simulacre des choses que Genet propose. Le signifiant contre le signifié : « Comme Ponge, comme Parain, Genet s'intéresse au mot et non à la phrase, au mot et non à la chose qu'il désigne »¹⁵². C'est la subversion d'un arbitraire dicté par le *logos* d'une société de laquelle, jeune encore, Genet a été rejeté¹⁵³ ; le renversement du haut par le bas, l'alliance des contraires cultivés dans l'envers du langage. Et, ce faisant, il ressort de l'écriture de Genet un potentiel érotique puissant, une espèce de plaisir enserré par l'idée de jeu et de travestissement :

D'entendre cette jactance [l'argot] faisait Divine s'écrouler de volupté, comme de démêler – il lui semblait qu'elle déboutonnait une braguette, que se main introduite soulevait la chemise – certains mots de javanais de leurs syllabes surajoutées, comme une parure ou un travesti : litbé, balpo. (NDF, 65)

Notre-Dame-des-Fleurs ainsi que *Journal du Voleur* nous semblent exemplaires pour montrer la manière dont le jeu et le travestissement – pratiques subversives s'il en est – bousculent la décence et le convenu. Ainsi, nous proposons de poursuivre l'analyse par une mise en lumière des pratiques purement langagières que sont l'usage cryptologique du langage et l'agrammaticalité. Enfin, nous proposerons une réflexion sur l'onomastique genétienne, riche de potentialités.

¹⁵² PIAT, PHILIPPE, *La Langue littéraire, op. cit.*, 2009, p. 461.

¹⁵³ Nous reviendrons sur le rejet ou plutôt l'abandon de Genet dans le chapitre suivant, en convoquant notamment les travaux d'Ivan Jablonka.

2.1 Un langage interlope : entre « macs » et « tantes »

Ma victoire est verbale, je la dois à la somptuosité des termes. JEAN GENET

Cette difficulté de communiquer le réel dont nous parlions plus haut pousse Genet à emprunter des truchements par lesquels il peut exprimer l'incommunicable. Nous pouvons observer ses choix langagiers à plusieurs niveaux ; l'auteur de *Notre-Dame-des-Fleurs* décide d'adopter un langage mouvant, artificiel dans le but de tromper l'arbitraire du signe – Sartre disait d'ailleurs que l'écriture de Genet était fautive¹⁵⁴. Genet met à distance la stérilité de toute signification convenue par l'usage de mots dont le sens est multiple, riche d'une amphibologie dont Barthes disait qu'elle était précieuse :

J'ai cru, en l'exprimant [la beauté des époques mortes et moribondes], la débarrasser de ce pouvoir qu'exercent les objets, les organes, les matières, les métaux, les humeurs, auxquels longtemps un culte fut rendu (diamants, pourpre, sang, sperme, fleurs, fleurs, oriflammes, yeux, ongles, or, couronnes, colliers, armes, larmes, automne, vent, chimères, marins, pluie, crêpe), et me défaire du monde qu'ils signifient (non de celui qu'ils nomment, mais de celui qu'ils évoquent et dans quoi je m'embourbe), ma tentative reste vaine. (JV, 189-190)

Le constat amer auquel il aboutit vient renforcer l'idée de l'insuffisance de la langue, fût-elle travestie. Il eût fallu un nouveau langage, un langage unique et encore vierge de tout arbitraire. Cela dit, cette idée d'une langue originelle et pure est connue depuis au moins les romantiques et l'intérêt que nous portons à cet extrait cité réside plus dans l'entreprise que Genet s'est fixée. Nous observons que le travail de l'écrivain fut de s'affranchir du pouvoir des mots, de leur signification pour en ravir l'essence. Voleur de mots, Genet, aux côtés de Procuste, couche les mots sur les pages, démembré ici, assemble là ; abâtardit un mot, en anoblit un autre : « Dans un poème, les mots habituels sont déplacés et replacés de telle sorte qu'à leur sens courant s'en ajoute un autre : la signification poétique »¹⁵⁵. Les procédés poétiques de Genet mènent donc à la création ou à la réactivation de « sèmes latents »¹⁵⁶. Les sens ainsi nouvellement créés, en perpétuels mouvements, destituent le signe de sa fonction référentielle, affirme Impellizzeri¹⁵⁷. Nommer la chose, en effet, c'est poser une fois pour toutes sa signification et imposer l'unité au sein du langage, donc le pouvoir. Mais l'unité de la langue est un

¹⁵⁴ « Cette prose est fautive. Elle n'est si parée que pour mieux servir de proie à la poésie », SARTRE, *Saint Genet, comédien et martyr*, op. cit., 1952, p. 559.

¹⁵⁵ GENET, Jean, *Miracle de la Rose*, Paris, Gallimard, 2018 [1946], p. 372.

¹⁵⁶ MERCIER - LECA, Florence, « La (re) sémantisation comme création poétique. L'exemple des noms propres et de l'argot dans *Notre-Dame-des-Fleurs* et *Miracle de la Rose* », dans EKOTTO, Frieda, RENAUD, Aurélie, VANNOUVONG, Agnès, (dirs), *Toutes les images du langage. Jean Genet*, Paris, Schena, 2008, p. 112.

¹⁵⁷ IMPELLIZZERI, *Sémiotique de l'outrage*, op. cit., 2010, p. 87.

leurre, une mythologie que les écrivains subversifs – tous les écrivains, idéalement – s’appliquent à déconstruire.

L’entreprise poétique de Genet pourrait s’éclairer à la lumière de l’affirmation de Maurice Tournier selon laquelle « tout sémantisme est un parti pris »¹⁵⁸. Genet (veut) croire qu’il y a plus que le mot et son signe, établit, convenu ; il cherche et valorise l’envers caché du langage :

De la beauté même de cet endroit du monde je n’osais m’apercevoir. À moins que ce ne fût pour rechercher le secret de cette beauté, derrière elle l’imposture dont on sera victime si l’on s’y fie. En la refusant je découvrais la poésie. (JV, 84)¹⁵⁹

Le mot cache le symbole que le poète recherche et, seul, peut lire. Dans un passage de *Notre-Dame-des-Fleurs*, le narrateur nous conte l’expérience poétique de Culafroy à la colonie (maison de correction) et il écrit : « Ce qui faisait de la colonie un royaume distinct du royaume des vivants, c’était le changement des symboles et, dans certains cas, des valeurs » (NDF, 242). La fascination qu’exercent les symboles, dont l’évidence de l’héritage symboliste affilie Genet au siècle précédent plutôt qu’aux avant-gardes de son temps¹⁶⁰, est décelable à chaque page des deux romans qui nous occupent ici.

Les jeux de mots, les jeux avec les mots auxquels s’adonne le poète peuvent être assez prosaïques, ainsi de ces quelques phrases que l’on trouve dans un carnet de notes de 1939 : « De chaque bombe qui tombe sous le ciel vingt tombes se bombent sous les fleurs » ; « [1 mot illisible], la jeune fille solide, lèvres fraîches, cheveux de paille, riant aux éclats : “Ça ne leur coûte pas cher (et l’on pense au mot chair), c’est vite remplacé.” »¹⁶¹. Ailleurs, le jeu de recèle/dévoilement qu’opère Genet, peut aussi engager un télescopage de valeurs qui s’opposent. Ainsi en est-il du fameux « Tabernacle ». Mot-valise composé de *taverne* et *tabernacle*, « Le Tabernacle » est le cabaret où se rejoignent Divine et ses amies « tantes ». Un endroit « où l’on fait de la sorcellerie [...] et de beaux garçons-bouchers s’y métamorphosent quelquefois en princesses à traîne » (NDF, 248). Cette alliance de deux mots dont les valeurs (vice/vertu) s’opposent diamétralement participe de la veine profanatrice de la religion chrétienne, sur laquelle nous reviendrons au chapitre suivant.

L’abondance de termes polysémiques et plus généralement les jeux de mots dans l’œuvre de Genet appellent tout lecteur à se départir d’un seul mode de lecture. La lecture génétienne est en zigzag, comme dirait Barthes ; elle force le rebroussement, ou mieux, le retroussement : le mot génétien, c’est toujours un envers qui repose sur un endroit. Dans un monde interlope où le travestissement règne en maître, identités, titres, fonctions, genres et sens s’échangent sans borne, sans règle autre que l’irrévérence et le plaisir (la jouissance) du jeu. Cela n’enlève rien pourtant au sérieux et au travail de l’écrivain qui

¹⁵⁸ TOURNIER, « Pour une socio-histoire des mots-conflits », in DRIGEARD, *Courants sociolinguistiques*, op. cit., 1989, p. 56.

¹⁵⁹ Cité dans UVSLØKK, *Jean Genet. Une écriture des perversions*, op. cit., 2011, p. 168.

¹⁶⁰ Voir PHILIPPE, Gilles, préface à *Jean Genet, Romans et poèmes*, Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, à paraître.

¹⁶¹ Archives IMEC ; source : PHILIPPE, *Jean Genet, Romans et poèmes*, op. cit., à paraître.

affirme d'ailleurs souffrir de son état d'écrivain. La souffrance est au centre de l'expérience littéraire de Genet ; c'est d'abord elle qui le pousse à écrire : « Ce que j'avais à dire témoignait d'une telle souffrance que je devais utiliser cette langue-là »¹⁶² ; « Créer n'est pas un jeu quelque peu frivole. Le créateur s'est engagé dans une aventure effrayante qui est d'assumer soi-même jusqu'au bout les périls risqués par ses créatures » (JV, 235). Bien entendu, le lieu commun de l'écrivain maudit, souffrant, incapable de communiquer autrement que par un langage singulier est connu ; reste que la souffrance de Genet accompagne son œuvre et la fonde, dans une certaine mesure. Les maux (mots) dont il souffre sont un pis-aller vers la sainteté tant désirée. En cela, remarque Pierre-Marie Héron, il y a dans l'incarnation de certains personnages de Genet, les idéaux antiques d'une vie parfaite, dont la sainteté qui englobe « renoncement à soi, souffrance et solitude affective, martyre »¹⁶³. La souffrance serait donc un sacrifice nécessaire, l'abnégation par laquelle on atteindrait la sainteté. S'il est entendu que Genet se reflète, dans une certaine mesure, dans le personnage de Divine (« [...] c'est mon destin, vrai ou faux, que je mets [...] sur les épaules de Divine » (NDF, 78)) alors les remarques précédentes seraient opérantes pour l'auteur, cette espèce d'ascète cynique et alors se découvrirait le visage d'un Diogène, derrière celui de Genet – lequel appelle d'ailleurs lui-même le rapprochement¹⁶⁴. Ascète singulier qui ne délaisse pas les instincts, les passions, les pulsions, qui ne fait pas la négation de sa corporéité et de sa matérialité, contrairement à ce que la philosophie platonicienne, portée par l'historiographie dominante, laisserait penser¹⁶⁵. Cet ascétisme cynique, nous le retrouvons également dans la subversion de la langue genétienne qui est à l'image de la philosophie polémique des cyniques.

On raconte que Diogène se masturbait sur l'Agora pour interpeller, pour faire réfléchir la société sur ses valeurs, ses codes, ses lois ; alors, si les œuvres de Genet, telles que Sartre les envisage, forment « une épopée de la masturbation »¹⁶⁶, l'expérience onaniste de Genet, sans doute, est-elle cynique. Ajoutons, à toutes fins utiles, que le plaisir ne s'oppose pas nécessairement à la douleur, à la souffrance et la langue de Genet recèle ces deux apparents oxymores. Sa prose est algédonique ; elle est souffrance autant que jouissance et reconduit ainsi les deux bords opposés de Barthes, se rejoignant dans cet espace où toutes les contradictions semblent compossibles et surmontables. L'apparente inconcevabilité du rapprochement de termes opposés ouvre pourtant un espace particulier, celui de la poésie pour Genet. Cette discordance des termes, cette rêverie sur la poésie, deux parlures sont plus à même d'en rendre compte : il s'agit l'argot des « macs » et du langage des « tantes ».

¹⁶² FICHTE, POIROT-DELPECH, « Dialogues » *Jean Genet, op. cit.*, 1990 [1975], pp. 58-59.

¹⁶³ HERON, Pierre-Marie, entrée « Notre-Dame-des-Fleurs » in HUBERT, Marie-Claude, *Dictionnaire Jean Genet*, Paris, Honoré-Champion, 2014, p. 461.

¹⁶⁴ « La petite lampe luisait ; à midi, elle cherchait un homme » dans NDF, faisant référence à Diogène de Sinope qui marchait dans les rues d'Athènes, en plein jour, avec une lampe allumée en disant : « Je cherche un homme. ».

¹⁶⁵ « Toujours dans la logique platonicienne, nous pensons que l'ascèse ne peut pas être hédoniste, puisque l'ascèse ce serait une espèce de tension et que l'hédonisme ce serait une espèce de relâchement. Mais ça ce sont deux contresens de l'histoire dominante, c'est-à-dire de l'historiographie platonicienne qui nous fait savoir que l'ascèse c'est [...] le refus des instincts, des passions, des pulsions, la négation de sa corporéité, de sa matérialité [...] ». Michel ONFRAY, Michel, dans le Podcast France Culture – 08/07/17 « Diogène de Sinope, le chien royal (-413 à -327 av. J.-C.) », Une vie, une œuvre, par Irène Omélianenko.

¹⁶⁶ Plus particulièrement *Notre-Dame-des-Fleurs*, SARTRE, *Saint Genet, comédien et martyr, op. cit.*, 1952, p. 498.

Il existe, à la naissance de l'entreprise romanesque de Jean Genet, nous l'avons dit, un ressentiment amer à l'égard de la société française. Cet aspect-là de la mythologie de Genet est sans doute le plus saillant d'entre tous ; Genet mis au ban de la société l'attaque depuis ses marges. Il se dresse face à ses « tortionnaires », ses « ennemis » pour régler ses comptes. L'exclusion de la société que Genet subit se double d'une exclusion de la langue – nous avons dit le lien *souverain* entre le pouvoir et le langage. Dans un entretien avec Bertrand Poirot-Delpech, Genet affirme pourtant :

Ce que j'avais à dire à l'ennemi, il fallait le dire dans sa langue, pas dans la langue étrangère de l'argot. Seul un Céline pouvait le faire. Il fallait un docteur, médecin des pauvres, pour oser écrire l'argot. Lui, il a pu changer le français bien correct de sa première thèse. Le détenu que j'étais ne pouvait pas faire ça, il fallait que je m'adresse dans sa langue justement au tortionnaire. Que cette langue ait été plus ou moins émaillée de mots d'argot n'enlève rien à sa syntaxe [...] dire toutes ces choses si singulières, si particulières, je ne pouvais les dire que dans un langage connu de la classe dominante, il fallait que ceux que j'appelle « mes tortionnaires » m'entendent. Donc il fallait les agresser dans leur langue. En argot ils ne m'auraient pas écouté.¹⁶⁷

S'il n'est pas à douter que la langue de Genet est très littéraire, cette déclaration mérite d'être considérée plus en détail. Car il existe bel et bien une veine argotique dans le roman genétien qui semble être l'objet d'un jeu de séduction et d'érotisme considérable. La position de Genet face à l'argot est instable et double – en témoigne la déclaration ci-dessus. L'écrivain affirme ne pas vouloir de cette parlure parce qu'elle ne résiste pas au temps et parce que, du fait de sa définition, elle ne serait comprise de ceux à qui il destine son œuvre et néanmoins il semble en faire usage plus qu'à de seules fins mimétiques.

L'argot, nous l'avons dit à propos de Céline, manifeste, comme sa définition le voudrait, un signum social, une distinction diastratique et diaphasique, parfois diatopique – notamment en ce qui concerne le monde interlope des maquereaux, des travestis, des prisonniers ou des bagnards : « Les tantes, là-haut, avaient leur langage à part. L'argot servait aux hommes » (NDF, 64), ou encore : « Mais, pour Mignon, l'expression n'avait pas le même sens que pour Gabriel » (NDF, 64). Deuxièmement (et, dans une certaine mesure, paradoxalement), il y a dans l'usage de l'argot une volonté de la part de l'auteur d'atténuer le caractère exogène de certains mots afin de leur (re) faire une place dans la langue de ceux que Genet nomme ses « ennemis ». Pour ce faire, c'est le narrateur qui emploie des termes argotiques sans les marquer typographiquement, tels que « mac », « gâfes » ou « mitard »¹⁶⁸. Finalement, le mot argotique est le lieu d'une abondante réflexion métanarrative qui sert, selon Florence Mercier-Leca, de support à la création

¹⁶⁷ FICHTE, POIROT-DELPECH, « Dialogues » *Jean Genet, op. cit.*, 1990 [1975], p. 59.

¹⁶⁸ CHOL, Isabelle, « Exclusion de la langue, jouissance des mots, dans l'œuvre romanesque de Jean Genet », in COYAULT, Sylviane [dir.], *L'écrivain et sa langue*, Clermont-Ferrand, P.U. Blaise Pascal, 2005, p. 85.

poétique¹⁶⁹ (elle-même liée au plaisir et à l'érotisme) : « Concevez les plus folles invraisemblances. Faites se pâmer leur être secret à s'aborder en argot. Mêlez-les tout à coup par un soudain embrassement ou par un baiser fraternel. Faites ce qu'il vous plaira... » (NDF, 114). Bien présent donc dans *Notre-Dame-des-Fleurs*, c'est toutefois dans *Miracle de la Rose*, que Genet thématise le plus la valeur poétique de l'argot.

L'argot, en tant que signum social, signale la prise de position dans la langue du rejet que subit Genet dans la société ; enfant abandonné, devenu marginal et appartenant à des communautés réprouvées (bagnards, prisonniers, homosexuels, voleurs, etc.), il formule sa langue à ces nouvelles castes :

Les détenus ont besoin de mots à eux pour rester entre eux, pour pouvoir désigner les objets sans passer par la médiation de la société qui les a traqués. [...] Coupé du monde et de son langage, le détenu peut grâce à l'argot s'ériger à nouveau, se relever et communiquer avec l'autre dans un code qui lui est propre, secret, corporatif, qui unit et libère la parole.¹⁷⁰

Notre-Dame-des-Fleurs offre de nombreux passages où le langage n'est compréhensible qu'à des initiés, des individus partageant une même situation. Ainsi en est-il de ce passage où le narrateur (en prison, rappelons-le) rapporte l'histoire qu'une gouape lui avait contée, dans un langage fleuri :

Une gouape, ici même, m'a conté une sorte de réplique de la célèbre comparaison où les deux rivales font la connaissance d'Éros¹⁷¹. Il me la racontait ainsi : « Comment qu'j'ai commencé d'l'avoir à la bonne ? C't en tôle. Le soir on devait se défringuer, enlever même la liquette devant l'gaffe pour lui faire voir qu'on ne passait rien en loucedé (ni cordelettes, limes ou lames). Alors, avec le p'tit mec on était tous les deux à poil. J'ai zieuté de son côté pour voir si l'était aussi musclé qui l'dit. J'ai pas eu le temps de bien voir, on gelait. L'a fait presto pour s'rhabiller. Juste j'ai eu le temps de viser qu'il était bath ! Ah ! mes amis, qu'est-ce que j'ai pris dans l'œil (une douche de roses !) Alors j'ai été jalmince. Parole ! J'ai eu mon compte (à ce mot on attend invinciblement : J'm'ai cassé la gueule). Ç'a duré un moment, quatre ou cinq jours¹⁷²... » (NDF, 61)

¹⁶⁹ MERCIER - LECA, « La (re) sémantisation comme création poétique. L'exemple des noms propres et de l'argot dans *Notre-Dame-des-Fleurs* et *Miracle de la Rose* », *op. cit.*, 2008, p. 113.

¹⁷⁰ IMPELLIZZERI, *Sémiotique de l'outrage*, *op. cit.*, 2010, p. 91.

¹⁷¹ « La référence au mythe de Psyché et Cupidon (Éros) est approximative : les deux sœurs et rivales de Psyché inventèrent en fait un stratagème pour pousser celle-ci à voir son amant, qui ne voulait être approché que dans l'obscurité. », note de PHILIPPE, *Jean Genet, Romans et poèmes*, *op. cit.*, à paraître.

¹⁷² « Tout le passage use de conventions graphiques ou syntaxiques usuelles pour la représentation du français populaire dans le roman des années 1930. *En loucedé* (pour *en douce*, en "largonji") est très fréquent à l'époque et se retrouve dans *Miracle de la Rose* (p. 000) ; *jalmince* (pour *jaloux*, avec suffixation populaire) se rencontre par exemple chez Céline (voir aussi le projet de pièce *Pour "la Belle"* de 1942, *Théâtre complet*, p.53) », note de PHILIPPE, *Jean Genet, Romans et poèmes*, *op. cit.*, à paraître.

Les termes tels que *loucedé*, *jalmince*, *gaffe* (encore que ce dernier terme soit déjà passablement courant), marquent l'appartenance à une communauté singulière et seule détentrice de l'usage du mot et de son signifié. Même si le discours est rapporté et que les mots argotiques sont à la charge d'un personnage, le narrateur est partie prenante de cet ordre de malfaiteurs, de *gouapes*. Il est intéressant, par ailleurs, de relever¹⁷³ que les systèmes d'opposition de langues ne se cantonnent pas à de simples variations diastratiques (*argot/standard*), mais cultivent un système scalaire de type diaphasique (*familier* non ou *pré-argotique*) avec les termes : *se défringuer*, *faire presto*, par exemple, que Genet ne distingue pas toujours.

Quant au mot *gouape*, que le dictionnaire définit comme populaire¹⁷⁴, il est ailleurs défini comme argotique et issu du castillan *guapo* qui signifierait « coupe-jarret »,¹⁷⁵ mais également, en langue courante, « beau ». Cela montre bien que l'argot, d'un signifiant identique à celui de la langue courante et recevable, cache un signifié singulier, déchiffrable seulement par un initié¹⁷⁶ : « Genet ne manqua pas d'être fasciné par ces signifiants ambigus qui inscrivent en eux l'ombre ("gouape" = "assassin") et la lumière ("guapo" = "beau"), et deviennent ainsi de véritables oxymores, sources poétiques inépuisables permettant de saisir l'essence des beaux voyous »¹⁷⁷.

Nous relevons, pour la partie consacrée à Céline la dimension cryptologique de l'argot et de sa subordination au besoin de lisibilité du texte. Alors que chez Céline, l'argot était utilisé pour « faire populaire », la dimension cryptologique n'était que très peu exploitée ou problématisée dans la narration. Chez Genet, en revanche, cette dimension du secret que recèle le langage argotique est bien plus présente. D'ailleurs, il s'agit sans doute plus de cette dimension secrète, de *l'esprit* de l'argot plus que l'argot lui-même qui attire Genet¹⁷⁸. Corollaire : les « tantes » ou les « putains » ont aussi leur langue secrète, réservée aux initiés. Ainsi Mignon possède-t-il le « langage secret » des putains (NDF, 92), et « les tantes, là-haut, avaient leur langage à part » (NDF, 64). De même pour les colons de Mettray, dans *Miracle de la Rose*¹⁷⁹. Ces sociolectes, nous le disions plus haut, sont très hermétiques et quiconque ne faisant pas partie du groupe, ne peut utiliser son langage : « Un jour, à l'un de nos bars, Mimosa dans une phrase osa ces mots : "... ses histoires à la flan..." et les hommes froncèrent le sourcil ; quelqu'un dit comme une menace : "La gonzesse qui fait son dur." » (NDF, 65).

À côté des mots ou expressions purement argotiques, issus du milieu, il y a un renversement de la langue habituelle qui semble faire se pâmer les tantes plus encore. L'extrait, bien que d'une certaine longueur, mérite d'être entièrement cité :

¹⁷³ Nous devons la remarque à Gilles Philippe.

¹⁷⁴ Mot populaire et vieilli, <https://www.cnrtl.fr/definition/gouape/substantif>.

¹⁷⁵ MERCIER-LECA, « La (re) sémantisation comme création poétique. L'exemple des noms propres et de l'argot dans *Notre-Dame-des-Fleurs* et *Miracle de la Rose* », *op. cit.*, 2008, p. 116.

¹⁷⁶ Il est intéressant et sûrement pas anodin que le mot *gouape*, qui signifie voyou, soit au féminin...

¹⁷⁷ MERCIER-LECA, « La (re) sémantisation comme création poétique. L'exemple des noms propres et de l'argot dans *Notre-Dame-des-Fleurs* et *Miracle de la Rose* », *op. cit.*, 2008, p. 116.

¹⁷⁸ Cf. note 59.

¹⁷⁹ « Mais ce que nous disions et pensions, je le sens maintenant, ne pourra jamais être traduit pas la langue française ». (MR, 236).

L'argot dans la bouche de leurs hommes troublait les tantes, mais les troublaient moins les mots inventés, propres à cette langue (par exemple : fandar, liquette, guincher), que les expressions venues du monde habituel, et violées par les macs, adaptées par eux à leurs besoins mystérieux, perverses, dénaturées, jetées au ruisseau et dans leur lit. Par exemple, ils disaient : « En souplesse », ou encore : « Partez, vous êtes guéri. » Cette dernière phrase, détachée de l'Évangile, sortait de lèvres où reste toujours au coin un brin de tabac mal craché. Elle était dite en traînant. Elle achevait le récit d'une aventure qui s'était bien terminée pour eux : « Partez... », disaient les macs.

Ils disaient encore en tranchant : « Coupure. »

Et puis : « Se mettre en veilleuse ». Mais, pour Mignon, l'expression n'avait pas le même sens que pour Gabriel (le soldat qui viendra et qui s'annonce déjà par cette phrase qui m'enchante et que je ne vois bien convenir qu'à lui : « C'est moi qui plante. ») Mignon comprenait : il faut veiller. Gabriel pensait : il faut s'éteindre. Et dans ma cellule, tout à l'heure, les deux marlous n'ont-ils pas dit : « On fait les pages. » Ils voulaient dire qu'ils allaient faire les lits, mais moi une sorte de lumineuse idée me transforma là, mes jambes écartées, en un garde costaud ou palefrenier du palais qui, comme certains jeunes hommes font les poules, font les pages du palais.

D'entendre cette jactance faisait Divine s'écrouler de volupté, comme de démêler (il lui semblait qu'elle déboutonnait une braguette, que sa main introduite soulevait la chemise) certains mots de javanais de leurs syllabes surajoutées, comme une parure ou un travesti : litbé, balpo. (NDF, 65)

L'usage subversif de la langue par les hommes, l'élection du mot dévié de son sens *habituel* – c'est-à-dire souverain – est source de *volupté* pour Divine laquelle, rappelons-le, cache en partie l'écrivain Genet. La trahison de la société et de ses valeurs passe par la trahison du mot. Les macs dégradent, avilissent le mot – il faut sans doute comprendre ici « selon les défenseurs de la langue habituelle » ; ils le *violent*, le *pervertissent* pour des besoins *mystérieux*, c'est-à-dire secrets. Mais Genet est inconstant dans l'usage de l'argot, nous l'avons dit. Sartre¹⁸⁰ relève d'ailleurs que Genet trahit, en un sens, l'argot avec l'expression « faire les pages ». Alors que pour les *marlous*, le verbe « faire » est pris au sens commun du terme et que l'argot « page » signifie « lit », voilà que Genet opère l'inverse : du mot argotique « page », il suggère « un jeune homme au service d'un roi »¹⁸¹, au sens noble donc et de « faire », il suggère licencieusement *peloter* au sens familier, relève Sartre. Mais cette duplicité de Genet cache autre chose : le caractère amphibologique des mots, tel que l'écrit Barthes : « [...] ce n'est pas la polysémie (le multiple du sens) qui est louée, recherchée ; c'est très exactement l'amphibologie, la duplicité ; le fantasme n'est pas d'entendre tout (n'importe quoi), c'est d'entendre autre chose [...] »¹⁸². Et fantasme il y a, dans l'usage de la langue chez Genet ; l'élection de la

¹⁸⁰ SARTRE, *Saint Genet, comédien et martyr*, op. cit., 1952, pp. 324-325.

¹⁸¹ <https://www.cnrtl.fr/definition/page>.

¹⁸² BARTHES, Roland, *Œuvres complètes*, « Roland Barthes par Roland Barthes », t. IV, Paris, Seuil, 2002 [1972], p. 651.

langue est aussi une érection : *C'est moi qui plante*. Sartre note ainsi que le « viol est la structure originelle de la sexualité de Genet ; or, l'argot dans ses mots, dans sa syntaxe, par tout son contenu sémantique, est l'exercice permanent du viol »¹⁸³. Nous remarquons en effet dans l'extrait cité la sexualité et le désir naissant de l'argot, notamment dans la parenthèse. Le mot d'argot, mot viril à l'usage de l'homme *dur*, « est ainsi conçu comme un deuxième attribut qui pénètre son auditeur »¹⁸⁴. Pour les « tantes » de Genet, il y a une collusion entre les mots avilissants, les mots proscrits et la sexualité mâle : « Elle sut, et sans trop savoir pourquoi, que Mignon était un bandit, car pour elle un bandit est surtout un mâle qui bande. » (NDF, 113).

Si la langue des exclus signale une reconnaissance communautaire, elle marque plus encore l'idée d'un plaisir et d'une jouissance. La fécondité sémantique du mot génétien recèle une fécondité sensuelle, sexuelle, puis poétique, telle que l'affirme Chol¹⁸⁵ :

Mais que dire d'un des plus étranges phénomènes poétiques qui soient: que le monde entier — et le plus terriblement morne de lui-même, le plus noir, calciné, sec jusqu'au jansénisme, le monde sévère et nu des ouvriers d'usine — est entortillé d'éblouissantes merveilles, qui sont les chansons populaires perdues dans le vent, par des voix profondément riches, dorées, diamantées, pailletées ou soyeuses; et ces chansons ont des phrases auxquelles je ne peux pas penser sans honte, si je sais qu'elles sont chantées par les belles bouches des ouvriers, où se rencontrent des mots tels que: succombe... tendresse... ivresse... jardin de roses... villa... gradins de marbre... maîtresses... bel amour... joyaux... couronne... ô ma reine... chère inconnue... salon doré... belle mondaine... panier fleuri... trésor de chair... déclin doré... mon cœur t'adore... chargé de fleurs... couleur du soir... exquise et rose... enfin de ces mots d'un luxe féroce, des mots qui doivent leur taillader la chair comme le ferait un poignard incrusté de rubis. (NDF, 230)¹⁸⁶

Les mots entendus des chansons populaires sont d'*éblouissantes merveilles* desquelles Genet a *honte*, sans doute parce que ces mots et leur relation à un univers populaire ouvrent un espace poétique qui mène au plaisir solitaire – nous mentionnions plus haut l'idée de masturbation qui enveloppait *Notre-Dame-des-Fleurs*. *L'étrange phénomène* auquel le narrateur fait référence consiste donc en la collision de deux mondes, deux idées qui se veulent prétendument opposés. C'est que, comme le souligne Barthes, « le plaisir de la lecture vient évidemment de certaines ruptures (ou de certaines collisions) : des codes antipathiques (le noble et le trivial, par exemple) entrent en contact ; des néologismes pompeux et dérisoires sont créés ; des messages pornographiques viennent

¹⁸³ SARTRE, *Saint Genet, comédien et martyr*, op. cit., 1952, p. 324.

¹⁸⁴ IMPELLIZZERI, *Sémiotique de l'outrage*, op. cit., 2010, p. 99.

¹⁸⁵ CHOL, « Exclusion de la langue, jouissance des mots, dans l'œuvre romanesque de Jean Genet », op. cit., 2005, pp. 92-100.

¹⁸⁶ La citation est tirée de *ibid.*, p. 93.

se mouler dans des phrases si pures qu'on les prendrait pour des exemples de grammaire »¹⁸⁷.

2.2 Une alchimie douteuse : la conjugaison des contraires

Il y a donc, au côté de ces parlures spéciales, des mots de « grand seigneur », des mots issus d'un lexique soutenu ou du moins valorisé par la société. L'alliance des contraires participe de ce que Riffaterre nomme l'agrammaticalité du texte, c'est-à-dire « au sens très large d'un élément du texte dont notre compétence linguistique nous avertit qu'il est inacceptable »¹⁸⁸. Ainsi de ce florilège, tiré au hasard de la lecture de *Notre-Dame-des-Fleurs* :

Placenta de noblesse (NDF, 33)

Suer des charmes (NDF, 33)

Candeur perverse (NDF, 45)

Infâme caresse (NDF, 52)

Ciel souterrain (NDF, 59)

L'occurrence « ciel souterrain » pourrait faire office de dénominateur commun à ces alliances contraires : l'opposition binaire ciel/terre, véhiculée par un imaginaire collectif partagé par la philosophie et la religion, entraîne de fait une série de couples opposables du type âme/corps, bien/mal, moral/immoral, faste/néfastes que l'écrivain se plaît à renverser. Mieux encore, ou pire encore ; le monde de Genet est souterrain, c'est-à-dire plus déchu encore, plus marginal et plus réprouvé. En promouvant de telles associations, Genet sape ces oppositions, conformément à son entreprise subversive. Sa poésie, écrit Gilles Philippe, « abîme ce qu'elle célèbre, célèbre ce qui ne saurait l'être »¹⁸⁹ et l'écrivain l'exprime à de maintes reprises :

De cette période je parle avec émotion et je la magnifie, mais si des mots prestigieux, chargés, veux-je dire, à mon esprit de prestige plus que de sens, se proposent à moi, cela signifie peut-être que la misère qu'ils expriment et qui fut la mienne est elle aussi source de merveille. Je veux réhabiliter cette époque en l'écrivant avec les noms des choses les plus nobles. Ma victoire est verbale et je la dois à la somptuosité des termes, mais qu'elle soit bénie cette misère qui me conseille de tels choix. (JV, 65)

¹⁸⁷ BARTHES, *Le plaisir du texte*, op. cit., 2014 [1973], p. 14.

¹⁸⁸ RIFFATERRE, Michael, *Texte(s) et intertexte(s)*, cité dans LACOSTE, Sarah, *Ce que la littérature doit au mal. Une étude stylistique du mal chez Bataille et Bernanos*, Paris, Kimé, 2014, p. 248.

¹⁸⁹ PHILIPPE, préface à Jean Genet, *Romans et poèmes*, op. cit., à paraître.

Plus loin, dans le *Journal*, il n'écrit pas autre chose :

Cependant si j'examine ce que j'écrivis j'y distingue aujourd'hui, patiemment poursuivie, une volonté de réhabilitation des êtres, des objets, des sentiments réputés vils. De les avoir nommés avec les mots qui d'habitude désignent la noblesse, c'était peut-être enfantin, facile : j'allais vite. J'utilisais le moyen le plus court, mais je ne l'eusse pas fait si, en moi-même, ces objets, ces sentiments (la trahison, le vol, la lâcheté, la peur) n'eussent appelé le qualificatif réservé d'habitude et par vous à leurs contraires. (JV, 122)

Genet rejoint ici Céline sur l'alliance incongrue de certains mots qui véhiculent presque toujours des valeurs antagonistes, toujours selon cette volonté revancharde à l'égard du langage et du pouvoir – les deux étant insidieusement noués. Dans « *Notre-Dame-des-Fleurs* récit de poète vide enfance », Marc Dambre écrit que « l'un des paradoxes de la démarche tient dans l'usage que fait Genet d'expressions à la fois plates et "littéraires" »¹⁹⁰. Si l'argot et les parlures de ce monde interlope dont font partie Divine, Mignon ou Notre-Dame sont très présents, c'est dans un français résolument littéraire que Genet écrit. Il cherche à anoblir ces termes réputés vils ou, pour le dire avec ses mots il tente d'imprimer au langage des exclus « trente-six quartiers de noblesse sur le cul ; avec des encres de couleur. » (NDF, 228). En ce sens, peut-être y a-t-il une espèce de trahison à l'égard de ces langages qui se veulent fièrement hermétiques – comme nous l'avons montré grâce à l'analyse de Sartre, plus haut.

Ces parlures marginales sont décontextualisées et entées à un vocabulaire sacré et mythique la plupart du temps, à une syntaxe brillante et parfois sinieuse qui frappe le lecteur par sa littéarité voire ses archaïsmes. Ainsi de cet extrait :

Sur l'anneau d'or posé sur un linge blanc étendu sur le plateau qu'il porte devant les mariés, le prêtre, avec son goupillon, donne en croix quatre petits chocs, qui laissent sur la bague quatre petites gouttes. Le goupillon est toujours humide d'une petite gouttelette, comme la queue d'Alberto qui bande le matin et qui vient de pisser. (NDF, 179)

Par ailleurs, aux côtés du mot sublime, comme autre marque éminemment littéraire, nous trouvons une multitude d'imparfaits et plus-que-parfaits du subjonctif. Ainsi, Genet recouvre les actes prosaïques d'un monde réputé vil, la poésie des exclus d'un voile noble, de l'apparat de la grammaire d'antan faste et noble qui devrait en inverser la valeur et changer les banalités en cérémonials. Dans le *Journal*, par exemple, nous trouvons ces phrases : « Soit par paresse, soit qu'il voulût me soumettre, soit encore qu'il éprouvât le besoin d'un cérémonial qui mît en valeur sa personne, il exigeait que j'allumasse sa cigarette à ma bouche et qu'ensuite je la misse à la sienne. » (JV, 253) ou encore : « Du mal, j'imposerai la vision candide, dussé-je à cette recherche y laisser ma peau, mon

¹⁹⁰ DAMBRE, Marc, « *Notre-Dame-des-Fleurs* récit de poète vide enfance », cité dans UVSLØKK, *Jean Genet. Une écriture des perversions*, op. cit., 2011, p. 203.

honneur et ma gloire. » (JV, 235). Ce dernier subjonctif imparfait, ouvrant une locution concessive avec inversion et rythme ternaire est sans doute un bel exemple de la langue littéraire. Alors que le narrateur évoque son entreprise de description du mal, il ajoute qu'il le fera aux dépens d'une mort certaine dans le monde où règne le subjonctif imparfait ; c'est-à-dire le monde du pouvoir, de la noblesse. Plus pragmatiquement, l'usage de ces formes souligne également la maîtrise que l'écrivain a de la langue du fameux ennemi. Car il est certain que l'auteur du *Journal* possède une maîtrise parfaite de la langue littéraire, dont Sartre, selon Philippe, en propose l'analyse la plus juste :

Sa phrase, difficile et nombreuse, chargée, miroitante est pleine de vieilles tournures ressuscitées, inversion, ablatif absolu, infinitif sujet ; il aime à l'allonger jusqu'à ce qu'elle se brise, à en suspendre le cours par des parenthèses : différé, attendu, le mouvement révèle mieux son urgence ; en même temps il use de la syntaxe et des mots en grand seigneur, c'est-à-dire comme quelqu'un qui n'a plus rien à perdre ; il leur fait violence, il invente des tournures, il décide avec insolence de leur emploi, comme dans cette phrase admirable « Je nomme violence une audace au repos amoureuse des périls ». Parfois précieux jusqu'à la bizarrerie, parfois incorrect, il ne laisse jamais sa prose s'effacer devant l'objet ; elle se met en avant, se propose d'abord et ne permet pas qu'on l'oublie ; elle veut laisser à la bouche qui la prononce un violent goût de prose qui, parfois, va jusqu'à écœurer.¹⁹¹

Nous retrouvons ici les idées que propose Riffaterre pour définir l'agrammaticalité dont nous parlions plus haut¹⁹². Ces ruptures sont toutefois à replacer dans le « courant syntaxier »¹⁹³ et misologique des années 1930-1940. Genet a beaucoup fréquenté la poésie de Mallarmé et de Rimbaud, tout comme la littérature de Ronsard, Valéry et Proust. Dans ses divers entretiens, l'écrivain exprime sa filiation à ces écrivains classiques : « J'ai eu entre les mains les poésies de Ronsard et j'étais émerveillé »¹⁹⁴. De Proust, il loue la splendeur de la phrase : « La première phrase [d'*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*], déclencheur, très longue : Maintenant je suis tranquille, je sais que je vais aller de merveille en merveille. La première phrase était si belle, si dense, que cette aventure était une première grande flamme, promettant un grand brasier »¹⁹⁵. Il y a donc chez Genet, une admiration pour la langue littéraire canonisée de Ronsard à Proust et un attrait particulier pour la langue « classique » du XVII-XVIII^e siècle, dont il retient par exemple la disjonction du complément d'objet pronominalisé du verbe à l'infinitif auquel il se rattache : « Mignon l'attira à lui et, pour le mieux êtreindre, fit avec lui une courte

¹⁹¹ SARTRE, *Saint Genet, comédien et martyr*, op. cit., 1952, p. 559.

¹⁹² « Ce peut être une vraie faute – malformation lexicale, erreur syntaxique, faux sens – qui serait aberrante, quel que soit le contexte. Mais c'est le plus souvent ce qui est imprévisible en contexte, sans connotations péjoratives, comme l'hapax, le paradoxe, des tropes illogiques comme la syllepse et, bien sûr, les licences poétiques ». RIFFATERRE, Michael, *Texte(s) et intertexte(s)*, cité par LACOSTE, *Ce que la littérature doit au mal*, op. cit., 2014, p. 249.

¹⁹³ FONTVIEILLE-CORDANI, Agnès, entrée « Ordre des mots », in HUBERT, Marie-Claude, *Dictionnaire Jean Genet*, Paris, Honoré-Champion, 2014.

¹⁹⁴ FICHTE, POIROT-DELPECH, « Dialogues » *Jean Genet*, op. cit., 1990 [1975], p. 39.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 39.

lutte » (NDF, 119). De la même manière, Genet disjoint la négation de l'infinitif auquel il est rattaché¹⁹⁶ : « Divine sourit et feint de n'être pas trop attentive » (NDF, 148). Ces tours singuliers, désuets dans le français courant du XX^e siècle, disparaissent cependant presque entièrement du *Journal du Voleur*, affirme Philippe.

Agnès Fontvieille-Cordani relève que Genet cultive deux sortes de phrases : l'une courte, incisive et formulaire (c'est la « phrase à la Bergotte ») et l'autre longue, sinieuse (la « phrase à la Vinteuil ») comme les aimait Proust¹⁹⁷. Elle ajoute que ses phrases « plutôt que de développer les compléments d'une unité première selon le principe attendu de l'expansion syntaxique, combine plusieurs formes de "transpositions". Antépositions [...], postpositions [...] insertions multiples et de tous ordres ne cessent de dévier sa course et de rendre imprévisible sa ligne mélodique »¹⁹⁸. L'obsession de l'inversion, que l'on pourrait considérer comme contraire à l'ordre savant et proche d'une langue populaire, se révèle toutefois très littéraire en de multiples endroits. Agnès Fontvieille-Cordani relève trois types d'antépositions¹⁹⁹, dont voici quelques exemples pris au fil de la lecture de *Notre-Dame-des-Fleurs* et du *Journal du Voleur* :

- Antéposition du complément verbal : « Le mot “mégot” et la saveur du tabac sucé firent l'échine de l'abbé se raidir. » (NDF, 34)
- Antéposition de l'objet second : « Enfin, à mon âme assoiffée et à mon corps il propose le dévouement. » (JV, 10)²⁰⁰
- Antéposition du complément du nom : « D'Armand j'espérais de nouvelles révélations. » (JV, 159)

Les différentes antépositions proposées ci-dessus rappellent des constructions qui sonnent littéraires parce qu'un peu désuètes – malgré leur retour sous la plume de plusieurs écrivains du XX^e siècle²⁰¹. Les deux premières antépositions sont en cela exemplaires. Le premier exemple est une construction au tour factitif (faire quelque chose/quelqu'un + infinitif), sortie de l'usage depuis le XVII^e siècle. L'antéposition du deuxième exemple rappelle l'alexandrin classique – une pratique fréquente chez Genet. Quant au troisième exemple, s'il est moins littéraire, la thématization du complément nominal engage à réorganiser l'importance des composants phrastiques. En l'occurrence, dans le passage d'où est extraite la citation, le narrateur exprime le changement de « direction » de son affection ; le narrateur se rapproche d'Armand au détriment de Stilitano, ce qui pourrait expliquer la thématization du complément.

L'ordre des mots dans l'entreprise romanesque de Genet a parfois pour conséquence, comme le suggère l'incipit du *Journal*, d'opacifier le sens de la phrase ; le lecteur ne sait pas avec certitude à quoi se rattache tel ou tel groupe syntaxique, ainsi de l'incipit du *Journal* : « Le vêtement des forçats est rayé rose et blanc. Si, commandé par mon cœur

¹⁹⁶ PHILIPPE, Jean Genet, *Romans et poèmes, op. cit.*, à paraître.

¹⁹⁷ FONTVIEILLE-CORDANI, entrée « Ordre des mots », in HUBERT, *Dictionnaire Jean Genet, op. cit.*, 2014.

¹⁹⁸ *Ibid.*

¹⁹⁹ Pour une analyse plus complète de tous les procédés syntaxiques particuliers mis en œuvre par Genet, nous renvoyons le lecteur à l'entrée « Ordre des mots » dans *ibid.*

²⁰⁰ Exemple cité dans *ibid.*

²⁰¹ Nous devons ces quelques précisions à Gilles Philippe.

l'univers où je me complais, je l'élus, ai-je le pouvoir au moins d'y découvrir les nombreux sens que je veux [...] » (JV, 9). Il semblerait que ce travail sur l'ordre des mots et l'opacité qui peut en découler participent des tours amphibologiques que Genet tente de donner aux mots et au discours. Agnès Vannouvong écrit que « tout le projet d'écriture de Genet est dans l'équivocité d'un énoncé [androgyné] qui montre que le travestissement est moins un thème qu'une poétique à part entière »²⁰². À plus forte raison lorsque cette poétique de l'indécidable est développée dans la dénomination des personnages de ses premiers romans ainsi que nous proposons de le voir maintenant.

2.3 Trouble de l'identité : jeux onomastiques

Le Nom propre est [...] un objet précieux,
comprimé, embaumé, qu'il faut ouvrir comme
une fleur. ROLAND BARTHES

L'univers fictionnel de Genet est marqué par des figures marginales, excentriques, interlopes dont les faits et gestes relèvent de ce que Susan Sontag nomme l'esthétique *camp*²⁰³. Cette esthétique s'appuie sur un détournement des conventions de genre (*gender*) et questionne, par l'humour ou l'ironie, les artifices et la dimension performative des rôles sociaux²⁰⁴. Ce sont principalement les travestis de Montmartre qui officient dans le rôle de ces figures hybrides qui remettent en cause le cloisonnement des genres ; femmes dans un corps d'homme et des habits de femme, ces créatures exubérantes et théâtrales jouent toutes au jeu du déport. Au-delà du travestissement vestimentaire, les tantes de Genet portent avec fierté des surnoms symboliques et parfois programmatiques de cette vie hybride.

Isabelle Chol, rappelant que le nom propre manifeste le mieux l'arbitraire du signe, affirme que l'usage qu'en fait Genet a pour lui le mérite d'interroger le lien entre le réel et le langage²⁰⁵. Il est vrai que l'onomastique genétienne est particulière, ne serait-ce déjà que dans le nom de l'auteur qui appelle infailliblement à lui un univers à la fois floral et animal – la fleur de genêt ou le cheval d'Espagne (hybride d'ailleurs...), ou même les

²⁰² VANNOUVONG, Agnès, « Voiler, dévoiler, cacher : de l'art du travestissement dans l'écriture genétienne », in EKOTTO, RENAUD, VANNOUVONG, *Toutes les images du langage. Jean Genet, op. cit.*, 2008, p. 112.

²⁰³ IMPELLIZZERI, *Sémiotique de l'outrage, op. cit.*, 2010, p. 142

²⁰⁴ SONTAG, Susan, « Le style camp », (trad.), in *L'œuvre parle*, Paris, Seuil, 1968. Le rapprochement est proposé par VANNOUVONG, « Voiler, dévoiler, cacher : de l'art du travestissement dans l'écriture genétienne », in EKOTTO, RENAUD, VANNOUVONG, *Toutes les images du langage. Jean Genet, op. cit.*, 2008, p. 108.

²⁰⁴ Voir également BUTLER, Judith, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris, La Découverte, (trad.), 2005 [1990].

²⁰⁵ CHOL, « Exclusion de la langue, jouissance des mots, dans l'œuvre romanesque de Jean Genet », *op. cit.*, 2005, pp. 95-100.

deux ensemble²⁰⁶ – et qu'elle véhicule une réflexion qui le rapprocherait de Proust. Les variantes sémantiques qui gravitent autour du nom de l'auteur sont nombreuses et font l'objet d'un article stimulant de Mathias Verger²⁰⁷. Déclinant la série des potentialités du patronyme Genet, l'auteur invite à considérer l'onomastique génétienne comme une espèce de gymnastique qui défierait le signifiant et le pousserait dans ses derniers retranchements :

Le nom de Genet se décompose encore au gré des aventures textuelles et sexuelles du narrateur en jeune homme (un « jeunet » devient un éphèbe possible), en une manière de « gêner » l'ordre moral et la langue standard, en un jeu sur la privation et le manque (« jeûner », « je n'ai »), en des festins orgiaques (le dé-jeuner de Genet fournit l'expression spectrale organisant la célèbre image du narrateur du *Journal du Voleur* souhaitant s'avaler soi-même pour n'être plus qu'une boule mâchée en des cris paradoxaux bien connus d'amour comme de haine (je ne hais/je hais).²⁰⁸

Le jeu auquel se livre l'auteur sur son patronyme relève à nouveau du travestissement ; faire du nom propre, emblème du référent arbitraire, le lieu de tous les déports, c'est subvertir l'ordre des choses et refuser une filiation – à sa famille, qu'il n'a jamais connue, mais également à son pays qu'il rejette. C'est l'idée qui gravite autour de la paronomase « *je nais* » que propose Mathias Verger : Genet, en remodelant sans cesse le signifiant, s'arroge un droit de *renaissance* infini. Jamais figé, le nom propre (*non-propre*) est source de toutes les fantaisies poétiques de son créateur. À nouveau se dessine ici un rapprochement possible avec Louis-Ferdinand Céline. En choisissant un pseudonyme féminin, l'auteur du *Voyage* s'inscrit à la fois contre certaines conventions (la littérature est affaire d'hommes) et « saute » la filiation directe pour s'inscrire du côté de la grand-mère maternelle, c'est-à-dire du côté populaire de sa famille. Nous y reviendrons.

Retour à Genet : aucun lecteur ne peut passer à côté de l'importance et de la prolifération des fleurs dans l'onomastique génétienne. Ce sont les fleurs (de genêt) qui fondent l'identité poétique et surtout subversive de l'auteur :

Elles sont mon emblème naturel, mais j'ai des racines, par elles, dans ce sol de France nourri des os en poudre des enfants, des adolescents enfilés, massacrés, brûlés par Gilles de Rais. [...] c'est aux aventures criminelles de Vacher que je participe [...] Si par elles, je rejoins aux domaines inférieurs – mais c'est aux fougères arborescentes et à leurs marécages, aux algues, que je voudrais descendre – je m'éloigne encore des hommes. (JV, 49)²⁰⁹

²⁰⁶ « La première fois qu'il me rencontra, Jean Cocteau me nomma "son genêt d'Espagne". » (JV, 49)

²⁰⁷ VERGER, Mathias, « Jean Genet et Nijinski : le nom à la lettre et le diable au corps », *Grandes figures historiques dans les Lettres et les Arts*, [en ligne], 2013.

²⁰⁸ *Ibid.*, pp. 50-51.

²⁰⁹ L'hypothèse de lecture est en partie empruntée à Mathias Verger, dans *ibid.*, p. 48.

Si appartenance à la France il y a, elle est envisagée dans ce qu'elle a connu de plus abject : Gilles de Rais et Joseph Vacher, criminels infanticides (entre autres crimes odieux) qui soulignent, une fois encore, la névrose de la filiation. Par ailleurs, c'est à nouveau à ce monde souterrain dont nous avons déjà parlé, que se revendique Genet ; *marécages* et *domaines inférieurs* forment le milieu de l'écrivain. C'est que, comme le suggère Verger : « La lutte contre les ascendants et leurs noms propres se traduit dans l'image de mangroves et jungles sous-marines qui font du nom l'enjeu poétique d'entrelacements souterrains inouïs, garants d'une identité complexe, emmêlée et en mouvement »²¹⁰. Mais au-delà de son propre nom, c'est dans son premier roman, *Notre-Dame-des-Fleurs*, que l'auteur cultive avec le plus de puissance ces noms riches de potentialités sémantiques qui s'inscrivent contre la tyrannie de la référence.

Les noms propres dans les romans, écrit Florence Mercier-Leca, cherchent à contribuer au portrait du personnage ou du lieu, autrement dit, ils participent à une espèce de rêve cratylien où le lien entre le signifiant et le signifié serait justifié et non pas arbitraire. L'entreprise des romanciers tels que Proust (duquel nous avons dit l'influence) ou Genet, vise à re-sémantiser²¹¹ le signifiant et ainsi lui donner une valeur nouvelle. Évidemment, chez Genet, le jeu est à double fond ; tout d'abord parce que les travestis portent des surnoms comme de « belles parures », et que leurs noms de baptême sont quant à eux tout ce qu'il y a de plus commun en France (René Hirsch, Antoine Berthollet, Eugène Marceau (NDF, 339)) ; ensuite parce que les surnoms cachent toujours une alliance de contraires, « en sorte que le nom a toujours deux sens simultanés »²¹².

Ainsi de Divine/Culafroy : le nom de Divine prédestine le personnage à la sainteté par le lien évident qu'elle entretient avec le champ religieux. Cette sainteté est toutefois féminine et génétienne : Divine est sainte par ses crimes, sa déchéance, à rebours des valeurs chrétiennes. Le nom de baptême Louis Culafroy prédestine l'enfant à l'hybridité, précisément par les alliances du noble et du trivial. Louis est le prestigieux nom des rois de France, et le suffixe -oy « fait médiéval, et rappelle en outre le des prénoms nobles comme Godefroy »²¹³. Quant à la première partie du nom Culafroy, elle se passe d'explications – et s'il est entendu que l'on peut voir dans les personnages l'auteur lui-même, alors l'union du prénom de l'écrivain et de Culafroy ouvre un sens que la décence nous interdit d'inscrire ici, mais qui sans doute n'était pas ignoré de ce pornographe subversif qu'était Genet.

La raison d'être de ces surnoms est donnée comme faussement inexplicable par l'auteur de *Notre-Dame-des-Fleurs*, dans une parenthèse qui mérite d'être présentée sans parenthèses :

D'où viennent les noms de guerre des tantes ? Mais, d'abord, notons bien qu'aucun d'eux ne fut choisi par ceux qui les portent. Pour moi, il n'en est

²¹⁰ VERGER, « Jean Genet et Nijinski : le nom à la lettre et le diable au corps », *op. cit.*, 2013, p. 49.

²¹¹ MERCIER - LECA, « La (re) sémantisation comme création poétique. L'exemple des noms propres et de l'argot dans *Notre-Dame-des-Fleurs* et *Miracle de la Rose* », *op. cit.*, 2008, p. 105.

²¹² BARTHES, *Œuvres complètes*, « Proust et les noms » *op. cit.*, 2002 [1972], p. 71.

²¹³ MERCIER - LECA, « La (re) sémantisation comme création poétique. L'exemple des noms propres et de l'argot dans *Notre-Dame-des-Fleurs* et *Miracle de la Rose* », *op. cit.*, 2008, p. 107.

pas de même. Il ne m'est guère possible de préciser les raisons qui m'ont fait choisir tels ou tels noms : Divine, Première Communion, Mimosa, Notre-Dame-des-Fleurs, Prince-Monseigneur, ne sont pas venus au hasard. Il existe entre eux une parenté, une odeur d'encens et de cierge qui fond, et j'ai quelquefois l'impression de les avoir recueillis parmi les fleurs artificielles ou naturelles dans la chapelle de la Vierge Marie, au mois de mai, sous et autour de cette statue de plâtre goulu dont Alberto fut amoureux et derrière quoi, enfant, je cachais la fiole contenant mon foutre. (NDF, 339-340)

Lorsque Genet écrit qu'il existe un lien entre *eux*, le référent paraît flou ; sans doute s'agit-il à la fois d'un lien que les travestis entretiennent entre eux – marquant ainsi le caractère d'appartenance à un groupe social particulier et hermétique dont nous avons déjà parlé – mais également d'un lien entre le nom et le personnage, entre le signifiant et le signifié. Autrement dit, comme le suggérait Barthes, « si le Nom est un signe, c'est un signe volumineux, un signe toujours gros d'une épaisseur touffue de sens qu'aucun usage ne vient réduire »²¹⁴. Si Barthes consacre son étude à Proust, elle demeure opérante pour les personnages du roman de Genet, lesquels sont aussi des « monstruosité sémantiques »²¹⁵. Notons par ailleurs que les *noms de guerre* (Céline aurait dit les « noms de frime ») des « tantes » genétiennes se sont imposés au narrateur qui prétend ne pas savoir pourquoi il les a nommées ainsi. Et malgré ce que peut dire Notre-Dame-des-Fleurs (Adrien Baillon) sur l'origine de son surnom, sans doute faut-il considérer cette apparente contradiction comme le désir de laisser floue l'origine des noms²¹⁶.

Il restait à faire l'aveu du surnom. Pendant que le nom mystérieux sortait [...] Mignon perçut la gravité d'un tel aveu [...] – Tu comprends, c'est des mecs qui m'ont appelé... [Mignon] sentait que, de sa part, la moindre émotion, la moindre signe, souffle détruirait... Il aurait cassé Notre-Dame-des-Fleurs. (NDF, 118)

La gravité d'un tel aveu se comprend en considérant l'importance de l'artifice et du secret dans ce monde *queer* avant la lettre. Le surnom, c'est le voile qui construit le mythe fondateur de l'essence de ce jeune assassin. L'origine du nom est sacrée et doit rester ourlée du secret sous peine que son porteur ne soit « rédui[t] à rien » (NDF, 339). Mais paradoxalement, l'origine, espèce de tache aveugle, est une obsession chez l'écrivain qui lui-même en a été privé, comme nous l'avons dit. S'expliquent alors la construction et le jeu de création sur les noms et l'origine à laquelle ils prétendent. Ainsi donc, le nom forge la chose et la justifie ; le rêve cratylien de Genet fonctionne ici à plein. L'auteur cherche

²¹⁴ BARTHES, *Œuvres complètes, op. cit.*, 2002 [1972], pp. 69-70.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 70.

²¹⁶ Nous retrouvons ce genre de contradiction dans l'évocation de Marchetti. Dans le premier manuscrit, Marchetti est un personnage « réel » de l'intrigue, c'est n'est qu'ensuite, par l'ajout d'un bécquet manuscrit inséré au dactylogramme que Genet indique l'invention de Marchetti (NDF, 126). Ici l'auteur navigue entre fantasme et réalité, ce qui a une « conséquence considérable sur le statut et l'interprétation de l'ensemble du récit. Elle crée un troublant effet de mise en abyme et renforce l'analogie entre le narrateur et Divine ». PHILIPPE, *Jean Genet, Romans et poèmes, op. cit.*, à paraître.

à rendre à ses personnages, par ces surnoms mythiques, légendaires – « une dynastie de Mimosa » (NDF, 211) – les grandeurs perdues dans l'exclusion, ainsi qu'il le formule dans le *Journal* : « J'ai voulu qu'ils aient le droit aux honneurs du Nom. » (JV, 122).

Cela dit, l'entreprise de Genet, suivant l'idée d'une esthétique *camp*, s'accompagne d'une subversion parfois drôle, souvent grinçante. Car la volonté de réhabilitation de ses personnages s'accompagne bien souvent d'une dévaluation des valeurs chrétiennes. Ainsi en est-il des noms tels que Divine, une infanticide, Première Communion et l'Abbesse toutes deux prostituées. Ou encore, dans une certaine mesure, Agnès dont le nom fait simultanément penser au latin *agnus*, l'agneau, au grec *hagnòs*, pur, chaste et à Agnès de Rome, sainte, vierge et martyre qui, dans l'hagiographie genétienne n'a rien de la sainte, ni de la pure. La nomination des travestis et des prostituées de *Notre-Dame-des-Fleurs* a substitué le baptême du Milieu au baptême liturgique.

Par ailleurs, plus légers sont les jeux de mots basés sur des paronymies. Prince-Monseigneur, qui manie la pince-monseigneur lors de ses cambriolages et qui règne sur *Le Tabernacle*. Perséphess qui détourne le nom mythologique de Perséphone (ou Coré – la « jeune fille »), pour proposer un sens des plus trivial : perd-ses-fesses. Le mythe de Perséphone est intéressant et mérite qu'on s'y attarde quelque peu. Déesse du monde souterrain, elle est également associée au retour de la végétation, au printemps. Un hymne homérique relate le mythe : fille de Déméter, la jeune Perséphone est enlevée par Hadès alors qu'elle cueille des fleurs (et plus particulièrement un narcisse) dans une prairie. Par un compromis, décidé par Zeus, Perséphone est vouée à passer six mois en Enfer avant de rejoindre sa mère pour six mois, au printemps, marquant ainsi la floraison nouvelle. Le mythe et l'hymne homérique qui le chante sont en plusieurs aspects intéressants et proches des thématiques chères à Genet :

Ce récit d'un mariage sans amour, où le désir est l'apanage du mâle, est étonnant, car il prend en compte un point de vue féminin. Le cadre printanier contraste avec la violence de l'agression. La richesse de la floraison est une annonce de la sexualité – la prairie est, en grec, l'un des noms qui désignent le sexe de la femme. Mais la jeune fille ignore le pouvoir érotique des fleurs, dont le nom est masculin. Ce ne sont que des pièges, destinés à l'enchanter et à la séduire [...] L'enlèvement souligne la brutalité de la séparation. Amplifiée par le cri des déesses, la voix des femmes se fait exceptionnellement entendre, comme en écho aux pratiques sociales [...].²¹⁷

L'opposition du masculin et du féminin, la domination masculine, le jeu sur le masculin du narcisse et le féminin de la fleur, l'érotisme et la sexualité des fleurs et finalement le jeu sur les liens entre signifiant et signifié nous semblent éligibles à un rapprochement avec Genet et confirment que le nom n'a pas été choisi au hasard. Si le lien « classique » est dégonflé par le prosaïsme de Perséphess – toujours suivant cette logique irrévérencieuse et subversive –, il demeure dans le signifiant une ouverture vers

²¹⁷ FRONTIS-DUCROUX, Françoise, BONNEFROY, Yves, DELAPLANCHE, Jérôme, *Le désir et les dieux*, Paris, Flammarion, 2014, p. 63.

le mythe de Perséphone. Car tout travesti est précisément aux prises à ces problématiques liées au sexe et au genre. La subversion du nom et de tout ce qu'il véhicule vise une fois de plus l'aspect arbitraire du langage, de la même manière que les travestis déconstruisent les normes arbitraires et performatives du genre. L'onomastique génétienne est en somme une parade irrévérencieuse de « noms éclatés » (NDF, 19), une « luxuriance » de mots qui se télescopent, se chevauchent, s'accouplent dans une « partouze [...] carnavalesque »²¹⁸.

S'il est possible de taxer cette digression de surinterprétation, gageons toutefois qu'elle prouve admirablement le potentiel sémantique des noms génétiques. Car c'est bien de cela qu'il s'agit et qu'il faut retenir : le principe de nomination dans les romans de Genet pousse à une lecture multiple et bat en brèche le convenu.

En complexifiant la langue et le rapport des mots aux choses, en démultipliant les sèmes, Genet s'éloigne (et par là même détruit) le mythe de l'écrivain national promouvant ce français classique plein de raison et de clarté²¹⁹. Car, comme nous le disions au seuil de ce chapitre, la langue de Genet, si subversive, déborde de la page et inscrit toute une réflexion d'ordre moral et politique sur la société qui est la sienne. Si nous avons montré la place du jeu et de la jouissance qu'il tire dans l'irrévérence du mot, nous avons également souligné le sérieux d'une telle poétique, qui devient, comme le suggère Isabelle Chol, une « poéthique »²²⁰. Toucher à l'imaginaire langagier, c'est remettre en cause ce qui le fonde et que nous avons nommé, à la suite de quelques théoriciens, le pouvoir, ses normes, sa morale. Ainsi nous proposons, dans le chapitre II, de nous pencher sur ces aspects, résumables en une espèce de triptyque : trahison-pédérastie-blasphème.

²¹⁸ GENET, Jean, « L'étrange mot d'... », *Œuvres complètes*, t. 4, Paris, Gallimard, 1968, p. 17, cité dans VERGER, Mathias, « Irrévérence morale et linguistique chez Jean Genet. Formes et fonctions du calembour », *Self XX-XXI*, L'Irrévérence, 2016 [en ligne], p. 9.

²¹⁹ VERGER, « Irrévérence morale et linguistique chez Jean Genet. Formes et fonctions du calembour », *op. cit.*, 2016 [en ligne], p. 9.

²²⁰ CHOL, « Exclusion de la langue, jouissance des mots, dans l'œuvre romanesque de Jean Genet », *op. cit.*, 2005, p. 96.

Chapitre II : Du bien le mal, du mal le pire ?

1. Céline, comédien et martyr ?

Vous voyez, Paulhan, je suis un
folkloriste patriote effréné dans un pays
de dégénérés, de laquais et de bâtards...
Louis-Ferdinand CELINE

Avec *Voyage au bout de la nuit*, Céline entre à grand bruit en littérature. Si le style passe pour une hérésie aux yeux de certains, les thèmes traités dans cette « sorte de Roman »²²¹ ne sont pas moins subversifs et c'est conjointement que le livre fait l'effet d'une bombe. L'étude stylistique des deux premiers romans de Céline ne va pas, en effet, sans des considérations d'ordre thématique. Leo Spitzer, que nous évoquions dans le chapitre I, n'écrivait-il pas que « la déviation stylistique d'un individu par rapport à la norme générale [...] doit révéler une mutation dans l'âme d'une époque »²²² ? Si l'on retient principalement que le *Voyage* reçoit, en 1932, un accueil favorable, beaucoup de voix s'élèvent contre ce prétendu roman. Sans parler des écarts à la norme stylistique, la plupart des critiques de l'époque s'indignent sur le rejet et l'attaque des normes morales qui régissent alors la société (bourgeoise). Outrancière et agressive, l'œuvre de Céline entend bien faire table rase des valeurs de la vie sociale, culturelle et politique qui ont cours sous la III^e République, au rang desquelles nous retrouvons la guerre, la patrie, l'amour, le travail, la famille ou encore l'École ; une négativité que Danièle Latin, entre autres, relève dans sa thèse²²³. L'écrivain dénonce le mensonge républicain, le condamne, puis déserte la société ; il n'y aurait pas, chez cet auteur, les mêmes visées qu'on pouvait trouver chez un Zola ou ses confrères naturalistes. Cela dit, c'est bel et bien aux naturalistes que l'on peut affilier les thématiques littéraires des années 1930²²⁴. Le roman, dans les dernières décennies du XIX^e siècle, est considéré par les naturalistes comme un moyen d'intervention social et le « frisson de terreur »²²⁵ qu'il doit faire naître chez les lecteurs bourgeois fonctionne comme un avertissement :

Ce que j'ai voulu, c'est crier aux heureux de ce monde, à ceux qui sont les maîtres : « Prenez garde, regardez sous terre, voyez ces misérables qui travaillent et qui souffrent. Il est peut-être encore temps d'éviter les catastrophes finales. Mais hâtez-vous d'être justes, autrement, voilà le péril : La terre s'ouvrira et les nations s'engloutiront dans un des plus effroyables bouleversements de l'Histoire [...] ».²²⁶

²²¹ CÉLINE, *Lettres à la N.R.F.*, op. cit., 2011 [1931-1961], p. 37.

²²² Cf. supra, chapitre 1.2 : « Alliance et ordre des mots ».

²²³ LATIN, *Le Voyage au bout de la nuit de Céline*, op. cit., 1988.

²²⁴ WOLF, Nelly, *Le peuple dans le roman français de Zola à Céline*, Paris, PUF, 1990, [en ligne], pp. 11-36.

²²⁵ ZOLA, Émile, Lettre à David Dautresme, vers le 11 décembre 1885, cité dans SAPIRO, Gisèle, *La responsabilité de l'écrivain, Littérature, droit et morale en France (XIX^e – XXI^e siècles)*, Seuil, 2011, p. 505.

²²⁶ *Ibid.*, p. 505.

La posture des naturalistes est celle de l'intellectuel prophétique, selon Sapiro²²⁷. Elle voit le jour suite à la perte de pouvoir symbolique que les écrivains subissent avec la montée et la professionnalisation des sciences sociales et historiques (sociologie, psychanalyse, psychologie, criminologie, etc.). Rien de commun, en effet, avec la posture de Céline, laquelle se rapproche plus du nihiliste désabusé. La plupart des critiques et des lecteurs de Céline l'ont bien senti : les tribulations de Bardamu, si elles forment une amère critique de la société et de la « comédie sociale » en général, ne proposent pas d'alternatives ; c'est une désillusion marquée par le sceau de l'impuissance. Bertrand Poirot-Delpech, dans un entretien avec Jean Genet, affirmait : « [...] Céline dit aux tortionnaires "Tout est de la merde", ça les arrange ce nihilisme [...] chez lui il y a une espèce d'accablement et de geignardise. »²²⁸. Jean Giono, quant à lui, disait du *Voyage* : « Très intéressant, mais pas de parti pris. Et artificiel. Si Céline avait pensé vraiment tout ce qu'il a écrit, il se serait suicidé [...] Quelle espérance apporte-t-il aux hommes ? »²²⁹.

Si un consensus demeure sur les accents nihilistes de Céline, la réception de son premier roman est complexe et équivoque – quant au deuxième, la réception est beaucoup plus mitigée, nous y reviendrons. C'est principalement la droite (républicaine, conservatrice ou réactionnaire), représentant, dans une large mesure, les valeurs consacrées de la bourgeoisie que Céline dénonce, qui critique le plus durement son roman. Ainsi, on peut voir paraître dans la presse des critiques telles que celle-ci, de François Le Grix, directeur de *La Revue hebdomadaire* :

[...] un malfaiteur public. « Un livre de génie, mais criminel » a dit, je crois, quelque part, M. Paul Valéry, en parlant du *Voyage*. Je conteste de toute ma force le génie ; mais je retiens le crime. (...) En quoi la malfaisance d'un tel livre, de cette bombe de dynamite, expédiée à cent mille exemplaires aux quatre coins d'un monde transformé depuis la guerre en poudrière, en est-elle diminuée ? Il y a des époques prospères et heureuses où l'art, on le prétend du moins, peut se permettre tout. Il y en a d'autres où la liberté de l'écrivain doit le céder au souci du salut public. Quelle époque vivons-nous ? Un gouvernement soucieux de ses devoirs et du tragique de l'heure aurait interdit le livre de M. Céline.²³⁰

La critique est acerbe, sans compromis et pointe du doigt des enjeux éminemment importants concernant les rapports de la littérature à la politique ainsi que la responsabilité, l'éthique et la morale de l'écrivain²³¹. Des questions grandissantes dans le

²²⁷ *Ibid.*, p. 504.

²²⁸ FICHTE, POIROT-DELPECH, « Dialogues » Jean Genet, *op. cit.*, 1990 [1975], p. 61. On retiendra principalement les termes « nihilisme » et « accablement » ; rien n'est moins sûr que l'œuvre subversive de Céline ait arrangé les lecteurs concernés par l'attaque. En témoignent les appels à la censure d'une partie de la presse, l'année suivant la parution du *Voyage*. ROUSSIN, Philippe, « Tout dire, pourquoi ? », in ROUSSIN, SCHAFFNER, TETTAMANZI, *Céline à l'épreuve*, *op. cit.*, 2016, p. 257.

²²⁹ Cité dans GRANGE, Julien, *Céline d'un siècle l'autre : le trouble à l'œuvre : éléments pour une approche multidimensionnelle des œuvres littéraires*, thèse de doctorat, Université de Grenoble, 2013, p. 113.

²³⁰ LE GRIX, François, *La Revue hebdomadaire*, 4 février 1933, cité dans *ibid.*, p. 108.

²³¹ Le lecteur lira avec bénéfice SAPIRO, *La responsabilité de l'écrivain*, *op. cit.*, 2011.

champ littéraire depuis le milieu du XIX^e siècle et les grands procès de Flaubert, Baudelaire et Béranger un peu plus tôt, mais également dans les interventions de plus en plus nombreuses des intellectuels dans le champ politique depuis l'affaire Dreyfus – Céline fera l'objet d'un appel en sa faveur lors de son procès après la guerre²³² ; de même que Jean Genet lorsqu'il risquera la relégation²³³. Par ailleurs, les considérations sur « l'état » de la société, « poudrière » depuis la guerre, trahissent vraisemblablement la connaissance d'une misère sociale à l'œuvre et des implications de la guerre dans la naissance ou le développement de celle-ci. D'autres critiques dénoncent plus fondamentalement l'attaque des valeurs et des croyances de la société, ainsi de la critique d'Émile Henriot, dans *Le Temps* du 19 décembre 1932, qui note que Céline foule aux pieds « [...] toutes les croyances, toutes les convictions, toutes les aspirations, tous les rêves, au nom du plus résolu pessimisme », et pose ainsi un « problème de morale »²³⁴. Si Henriot fait partie des critiques les moins violents, selon Grange, reste que son propos relève bien le souci éthique que pose ce premier livre de Céline.

En revanche – et assez logiquement – la gauche réserve un accueil globalement bon à l'œuvre de Céline. En effet, l'antimilitarisme, la critique coloniale, la remise en question du système social, la condition précaire des gens du peuple, et le cri anticapitaliste ont tout pour plaire à cette frange politique :

Céline, médecin dans un dispensaire de la banlieue parisienne, promène un scalpel impitoyable dans les plaies et les sanies de la société, cette fichue garce : il dénonce la guerre, le colonialisme, l'américanisme, la course au profit, l'exploitation des ouvriers, la paupérisation des masses, la saleté et la nuit que le capitalisme traîne après soi.²³⁵

Toutefois, dans le même article, Jean Fréville déplore l'absence d'un message final optimiste. Rien ne surgit *au bout de la nuit* célinienne ; Céline aurait manqué, pour la gauche communiste ou prolétarienne, les « souffles annonciateurs des tempêtes révolutionnaires prochaines »²³⁶.

Force est de constater, alors, que la critique dépasse les partis. Que ce soit du côté de la gauche ou de la droite, rares sont les jugements unanimement « contre » ou, à l'inverse, « pour ». La réception orageuse et néanmoins passionnée du premier roman pèse beaucoup dans les attentes et finalement la réception plutôt mitigée, voire parfois hostile²³⁷ de *Mort à crédit*, quatre ans plus tard. Cela dit, le caractère subversif de ce deuxième roman n'a rien à envier au premier. D'un point de vue stylistique d'abord, l'auteur poursuit son entreprise de « rendu émotif » en écartelant plus encore la

²³² La lettre, instiguée par Milton Hindus, est signée par des intellectuels ou artistes américains tels que Henri Miller, James Laughlin, Edgar Varèse, entre autres. SAPIRO, Giselle, « Figure de l'écrivain irresponsable : Le procès de Céline », in ROUSSIN, SCHAFFNER, TETTAMANZI, *Céline à l'épreuve*, op. cit., 2016, pp. 236.

²³³ La lettre est signée, entre autres, par Cocteau et Sartre.

²³⁴ HENRIOT, Émile, *Le Temps*, 19 décembre 1932, archives Gallica.org.

²³⁵ FREVILLE, Jean, *L'Humanité*, 19 décembre 1932, cité dans GRANGE, *Céline d'un siècle l'autre : le trouble à l'œuvre*, op. cit., 2013, p. 112.

²³⁶ Ibid.

²³⁷ Voir ROUSSIN, « Tout dire, pourquoi ? », in ROUSSIN, SCHAFFNER, TETTAMANZI, *Céline à l'épreuve*, op. cit., 2016.

grammaire²³⁸. Du côté thématique ensuite, le même cynisme est à l'œuvre dans une posture de mauvais garçon, d'enfant du peuple et/ou de victime résolument plus marquée que dans le *Voyage*. La famille, l'amour, le travail, le sexe offrent une vision dévoyée des valeurs qui fondent la société. Invectives fulgurantes, scatologie patente, voyeurisme prétendument pornographique sont à l'œuvre et constituent la charge subversive de l'attaque célinienne. Charge d'ailleurs trop violente selon Denoël, son éditeur, qui opère plusieurs coupes des passages jugés trop séditieux. Les passages ne seront rétablis qu'en 1981²³⁹! Rappelons que l'on demanda également à Genet d'élaguer certaines parties de ses œuvres, en 1951.

Les critiques, nombreuses et variées, des romans céliniens et l'équivocité qui plane sur l'appartenance à tel ou tel mouvement littéraire ou politique pointent vers un malaise notionnel dont est familier le champ littéraire des premières décennies du XX^e siècle : la notion de peuple – Valéry disait à propos de ce mot : « [...] terme monstrueux dont le sens dépend de la phrase où il entre »²⁴⁰. La place du peuple dans le roman français, dans les premières décennies du XX^e siècle, occupe les esprits de la majorité du champ littéraire²⁴¹ et c'est bien celui-ci qui est le grand trompé du *Voyage*, « victime d'un mensonge collectif et d'un leurre organisé »²⁴². Aussi, le « camp » populiste – dont Dabit, influence majeure de Céline, venait de recevoir le prix populiste pour *Hôtel du nord* (1929) – de même que le « camp » prolétaire (ou communiste) tentent de rallier à leur cause l'œuvre du Dr Destouches. Son affiliation revêt une importance toute particulière dans ces années de politisation massive du champ littéraire. Sans exposer le cas dans son entier²⁴³, nous nous contenterons de deux considérations concernant le point de vue de l'auteur lui-même. Dans ses premiers échanges avec Gallimard, avant même la parution du *Voyage*, l'auteur indique que son roman est « une grande fresque du populisme lyrique » et ajoute qu'il s'agit de « communisme avec une âme »²⁴⁴. Meizoz commente cette double prise de position par ces mots : « Il [Céline] tente opportunément d'inscrire son livre dans les deux mouvements, tout en ajoutant à ceux-ci sa marque : le lyrisme qui manque aux populistes [...] et "l'âme" qui fait défaut aux prolétariens communistes »²⁴⁵. Le double jeu de Céline sert ainsi un intérêt plus personnel que politique, dans un premier temps. Cela n'enlève pourtant rien aux idées d'opposition entre le peuple – celui sur qui s'exerce le pouvoir, pourrait-on dire – et la bourgeoisie, car il reste évident que le cri célinien mine les fondements de la nation sous la III^e République, sur lesquels nous reviendrons²⁴⁶. Par ailleurs, si les critiques s'accordent dans l'ensemble à faire des

²³⁸ Cf. *supra*, chapitre 1.2 : « Alliance et ordre des mots ».

²³⁹ Voir HUCHET, Jean-Charles, « Mort à crédit de Céline : une naissance payée comptant », Presses Universitaires de France, 1993, p. 9.

²⁴⁰ Cité dans WOLF, *Le peuple dans le roman français de Zola à Céline*, op. cit., 1990, [en ligne], pp. 11-36.

²⁴¹ Héritage principalement naturaliste, mais qui remonte plus loin encore, sans pour autant avoir la même importance ni le même poids dans le champ littéraire. *Ibid.*, pp. 11-36.

²⁴² BOBLET, Marie-Hélène, « *Voyage au bout de la nuit* : un roman de la pitié démocratique ? », *Esprit*, 2009, pp. 63-64.

²⁴³ Le lecteur pourra se référer à MEIZOZ, *L'Âge du roman parlant (1919-1939)*, op. cit., 2001, pp. 365-372 ; GRANGE, *Céline d'un siècle l'autre : le trouble à l'œuvre*, op. cit., 2013, pp. 103-123 ; WOLF, *Le peuple dans le roman français de Zola à Céline*, op. cit., 1990, [en ligne], pp. 11-36.

²⁴⁴ CÉLINE, *Lettres à la N.R.F.*, op. cit., 2011 [1931-1961], p. 41.

²⁴⁵ MEIZOZ, *L'Âge du roman parlant (1919-1939)*, op. cit., 2001, p. 369.

²⁴⁶ Cf. *infra*, chapitre II : « Morale et violence ».

populistes la plus proche famille de Céline²⁴⁷, c'est pour des raisons « nationalistes ». Le prolétariat, comme l'affirme Roussin, prend dans les années 1920-1930 une dimension internationale ; l'idée de peuple transcenderait les nations sous l'effet conjugué du capitalisme et du communisme²⁴⁸. Or, pour Céline, la langue populaire et la conception du peuple doivent être nationales et il reprend à son compte une autre notion ambiguë, celle « d'authenticité » – qui deviendra un thème plus marqué encore dans les pamphlets. L'écriture célinienne se voudrait donc du peuple (français), contre la littérature bourgeoise (représentée, entre autres, par Proust, dont le « papillotage mondain »²⁴⁹ est critiqué par Barbusse), contre l'internationalisation (en témoigne son aversion pour les traductions dans le *Voyage*, en passant par *Mort à crédit* et surtout dans *Guignol's Band* (1944) et *Féeries* (1952)).

L'entreprise de Céline semble donc à bien des égards représentative des changements qui s'opèrent dès la fin des années 1920 – notamment après la Grande Guerre et les désillusions qu'elle entraîne. L'on se gardera évidemment de considérer Céline comme le « défonceur de porte »²⁵⁰, puisqu'avant lui d'autres écrivains se sont emparés des thèmes cités dans cette ouverture ; néanmoins, jamais entreprise si subversive ne semble avoir été jusqu'alors menée, tant sur la forme que le fond. Robert Denoël écrit d'ailleurs, à ce propos : « Céline a tout dit, tout »²⁵¹. Et qu'il s'agisse du *Voyage* ou de *Mort à crédit* (ou plus tard, comme un impératif de genre, des pamphlets) il y a en effet cette constante : « Tout dire ». Cette formule figure à la fois l'héritage naturaliste qui revient sur la scène littéraire, dans une certaine mesure, autour des années 1930, mais traduit également l'idée d'une faillite du langage pour dire le réel, dans sa vérité nue, crue, telle que nous l'évoquions dans le chapitre précédent et qui court, grossièrement, de Bergson à Parain. Ainsi pensée, la parrhésie célinienne, déjà dans les deux premiers romans, représente le point d'orgue de cette subversion dont nous aimerions parler.

Les pages qui suivent proposent donc une analyse des quelques points évoqués ci-dessus, eu égard à leur potentiel de subversion, de *renversement*. Ainsi, la première partie est consacrée à la morale et la violence dans le roman célinien. Autrement dit, nous proposons principalement une étude de la Grande Guerre et des prises de position de Céline sur ce qui la fonde prétendument. De plus, nous proposerons quelques considérations sur la présence du *cru*, de la *crudité*²⁵² et de l'abject. Dans une seconde partie, nous envisagerons d'autres valeurs – famille, École, travail – conspuées principalement dans *Mort à crédit*.

²⁴⁷ BOBLET, « *Voyage au bout de la nuit* : un roman de la pitié démocratique ? », *op. cit.*, 2009 ; ROUSSIN, « *Tout dire*, pourquoi ? », in ROUSSIN, SCHAFFNER, TETTAMANZI, *Céline à l'épreuve*, *op. cit.*, 2016.

²⁴⁸ ROUSSIN, *Misère de la littérature, terreur de l'histoire*, *op. cit.*, 2005, p. 361.

²⁴⁹ BARBUSSE, Henri, « Notre enquête sur la littérature prolétarienne », *Monde*, 20 octobre 1928, cité dans GRANGE, *Céline d'un siècle l'autre : le trouble à l'œuvre*, *op. cit.*, 2013, p. 123.

²⁵⁰ CÉLINE, *Lettres à la N.R.F.*, *op. cit.*, 2011 [1931-1961], « préface », p. 21.

²⁵¹ DENOËL, Robert, « Quand Céline s'exaspère... », entretien avec LANGERS Pierre, *Toute l'Édition*, [en ligne], 23 mai 1936.

²⁵² BARTHES, *Œuvres complètes*, « Roland Barthes par Roland Barthes », *op. cit.*, 2002 [1972], p. 642 ; LAROCHELLE, « De la crudité au grand Cru : une étude de l'invective dans les romans de Louis-Ferdinand Céline », *op. cit.*, 2010.

1.1 Morale et violence

Les hommes n'ont pas besoin d'être saouls pour ravager ciel et terre ! Ils ont le carnage dans les fibres ! C'est la merveille qu'ils subsistent depuis le temps qu'ils essaient de se réduire à rien. Ils pensent qu'au néant, méchants clients, graines à crime ! Ils voient rouge partout ! Faut pas insister, ça serait la fin des poèmes.... LOUIS-FERDINAND CELINE

Raconter la guerre pose un problème éthique. Si l'histoire est écrite par les vainqueurs, selon la formule célèbre du non moins célèbre (et subversif, s'il en est) Brasillach, elle ne l'est toutefois pas par n'importe quel vainqueur. La guerre, paroxysme de la violence, doit être légitimée par une cause juste ; elle doit exalter la grandeur et rassembler les hommes autour d'une conscience nationale. Mais voilà que dès 1870, et la guerre franco-prussienne, quelques décennies après l'autonomisation revendiquée par la littérature, et sur fond de réalisme et de naturalisme, fleurissent les ouvrages sur la guerre. Cela ne va pas sans poser des problèmes moraux, et questionne (déjà) les droits et les devoirs de l'écrivain. En 1889, paraît *Sous-offs*, de Lucien Descaves²⁵³, décrivant l'expérience de ce dernier, incorporé dans l'armée pendant quatre ans. Le livre fait grand bruit²⁵⁴ ; les descriptions réalistes dévoilent les dysfonctionnements de l'armée nationale²⁵⁵, ses violences et ses abus. Les représentants de l'armée ne voient évidemment pas d'un bon œil pareille critique ; c'est une atteinte à l'honneur national, à la patrie. L'armée devient, à l'avènement de la III^e République, affirme Sapiro, le ferment du dispositif de redéfinition de l'honneur autour de ce nouvel objet de sacralisation qu'est la patrie²⁵⁶ ; aussi, toute attaque à son encontre est tout à la fois criminelle et immorale.

Quelque cinquante ans plus tard, la Grande Guerre et la littérature qui la regarde remettent au centre des préoccupations le questionnement de ce qui peut ou ne peut être dit et la manière de le dire. La question est d'abord stylistique : comment raconter l'horreur de la guerre ? Quelle langue serait à même de rapporter l'expérience de la violence totale ? Dans un second temps, le point de vue est éthique : que faire du « grand mensonge » de la guerre pour l'honneur et la patrie ? Céline, comme d'autres avant lui²⁵⁷, fait le choix de démystifier le mensonge démocratique (« De la prison, on en sort vivant, pas de la guerre. Tout le reste, c'est des mots » (VN, 16pdf)), il fait le choix de dire l'horreur et la violence, de dire toute l'expérience dans ce qu'elle a de plus cru, de plus vrai ; en somme, il dit tout, sans vernis, sans lénifiant. Le programme stylistico-thématique de Céline, dans *Voyage*, n'épargne donc rien au lecteur qui se retrouve confronté à la terreur dès les premières pages du roman, à l'image de ce Bardamu qui ne

²⁵³ Notons d'ailleurs que *Mort à crédit* lui est dédié.

²⁵⁴ Voir SAPIRO, *La responsabilité de l'écrivain*, op. cit., 2011, pp. 372 et ss pour le déroulement de « l'affaire Descaves ».

²⁵⁵ L'armée professionnelle se transforme en armée nationale en 1872. *Ibid.*, p. 371.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 372.

²⁵⁷ Cf. *supra*, chapitre I : « Alligators et flûte de Pan : Céline à votre oreille ».

sait pas vraiment ce qu'il fait ici : « Je venais de découvrir d'un coup la guerre tout entière. J'étais dépucelé. » (VN, 20).

C'est d'ailleurs ce narrateur, engagé volontaire sur un coup de tête héroïque, qui a agacé la critique : « Les uns ont dit : "Ce garçon-là. C'est un anarchiste, on va donc le fusiller, c'est le moment et tout de suite, y a pas à hésiter, faut pas lanterner puisque c'est la guerre !..." » (VN, 69). Bardamu est d'abord campé sous le signe du naïf qui ne comprend pas la guerre ; lui, qui « ne leur avai[t] rien fait aux Allemands » (VN, 16), suggère que la guerre est une « abominable erreur », qu'il doit y avoir « maldonne » (VN, 19). Bardamu détruit toutes les idoles du militarisme, du patriotisme, il conspue les valeurs sur quoi la guerre est fondée. À la réplique : « Haut les cœurs ! Haut les cœurs ! et vive la France ! » d'un colonel, Bardamu répond : « Bas les cœurs ! que je pensais moi » (VN, 24, 25). En somme, la guerre est une « abomination », « une croisade apocalyptique », « un abattoir international en folie » (VN, 19, 19, 123), face à laquelle le soldat est démuné. Alors, la seule chose à faire « c'est d'en sortir », faire preuve d'une lâcheté qui serait, par la force des choses, une espérance. La lâcheté est une autre tare que les lecteurs de 1932 reprochent à Bardamu. Tout compte fait, la guerre de Bardamu va à l'encontre du mythe de l'engagé volontaire, du courageux soldat se sacrifiant pour la mère patrie. Un épisode célèbre du *Voyage*, qui mérite d'être reporté ici, figure l'opposition de la lâcheté et du patriotisme, incarné par Lola. Alors que Bardamu, blessé au front, est rapatrié à Paris, il se lie d'amitié avec une Américaine « pleine de rhétorique patriotique »²⁵⁸. Après un accès de folie, Bardamu avoue son dégoût pour la guerre et s'engage alors le dialogue suivant :

— Oh ! Vous êtes donc tout à fait lâche, Ferdinand ! Vous êtes répugnant comme un rat...

— Oui, tout à fait lâche, Lola, je refuse la guerre et tout ce qu'il y a dedans... Je ne la déplore pas moi... Je ne me résigne pas moi... Je ne pleurniche pas dessus moi... Je la refuse tout net, avec tous les hommes qu'elle contient, je ne veux rien avoir à faire avec eux, avec elle. Seraient-ils neuf cent quatre-vingt-quinze millions et moi tout seul, c'est eux qui ont tort, Lola, et c'est moi qui ai raison, parce que je suis le seul à savoir ce que je veux : je ne veux plus mourir.

— Mais c'est impossible de refuser la guerre, Ferdinand ! Il n'y a que les fous et les lâches qui refusent la guerre quand leur Patrie est en danger...

— Alors vivent les fous et les lâches ! Ou plutôt survivent les fous et les lâches ! Vous souvenez-vous d'un seul nom par exemple, Lola, d'un de ces soldats tués pendant la guerre de Cent Ans ?... Avez-vous jamais cherché à en connaître un seul de ces noms ?... Non, n'est-ce pas ?... Vous n'avez jamais cherché ? Ils vous sont aussi anonymes, indifférents et plus inconnus que le dernier atome de ce presse-papiers devant nous, que votre crotte du matin... Voyez donc bien qu'ils sont morts pour rien, Lola ! Pour absolument rien du tout, ces crétins ! Je vous l'affirme ! La preuve est faite ! [...] Lorsqu'elle

²⁵⁸ SAPINO, Roberta, « Ouvrir les yeux : violence et éthique dans le *Voyage au bout de la nuit* de Louis-Ferdinand Céline », in *I cadaveri nell'armadio : Sette lezioni di teoria del romanzo*, Turin, Rosenberg & Sellier, 2015, p. 147.

découvrit à quel point j'étais devenu fanfaron de mon honteux état, elle cessa de me trouver pitoyable le moins du monde... Méprisable elle me jugea, définitivement.

Elle résolut de me quitter sur-le-champ. C'en était trop. En la reconduisant jusqu'au portillon de notre hospice ce soir-là, elle ne m'embrassa pas. (VN, 73-74)

Bardamu dresse ainsi un tableau intenable des iniquités de la guerre – laquelle n'est pas la sienne finalement. À quoi bon se battre si mourir est la seule et l'inévitable conclusion ? La désillusion de Bardamu – qui fut celle de l'écrivain lui-même, nous allons le voir – marque plus encore que la seule faillite de la fiction patriotique, elle figure la faillite de l'homme :

Ils [les écrivains de l'entre-deux-guerres] sont les enfants de la guerre en cela aussi qu'ils sont les premiers à être radicalement dépouillés des anciennes croyances qui avaient fondé quatre siècles d'optimisme philosophique en Occident. Pour eux désormais, non seulement plus d'ordre divin, mais plus de prééminence du rationnel, ni en l'homme ni en l'univers (...) plus de certitude d'une nature humaine fondamentalement bonne, partant plus de progrès ni de sens de l'Histoire, hormis pour le volontarisme marxiste. La question du mal en l'homme, la présence face à lui d'un monde naturel qui vit de sa vie propre, dans un temps qui ignore le sien, ou simplement un sentiment d'ennui – tout désormais les livre à un même sentiment existentiel.²⁵⁹

Comme le suggère Godard, il y a dans la réaction révoltée de Céline face à la guerre, une désillusion plus globale à l'égard de « la nature humaine », dénoncée dans le *Voyage*. Elle est figurée par Bardamu qui affirme :

La grande défaite, en tout, c'est d'oublier, et surtout ce qui vous a fait crever, et de crever sans comprendre jamais jusqu'à quel point les hommes sont vaches. Quand on sera au bord du trou faudra pas faire les malins nous autres, mais faudra pas oublier non plus, faudra raconter tout sans changer un mot, de ce qu'on a vu de plus vicieux chez les hommes et puis poser sa chique et puis descendre. (VN, 31)

Il s'agit donc de mettre au jour les non-dits de la bassesse des hommes, dissimulés au plus grand nombre. Ce « tout dire », dont parle Céline, est aussi un *rendu*, un « trop plein » que l'on doit rendre, vomir²⁶⁰. C'est Bardamu qui vomit la guerre (« La guerre ne

²⁵⁹ GODARD, Henri, *Une grande génération - Céline, Malraux, Guillou, Giono, Montherlant, Malaquais, Sartre, Queneau, Simon*, Paris, Gallimard, 2003, « Avant-propos », pp.10-11, cité dans GRANGE, *Céline d'un siècle l'autre : le trouble à l'œuvre*, op. cit., 2013, p. 175.

²⁶⁰ ROUSSIN, « *Tout dire, pourquoi ?* », in ROUSSIN, SCHAFFNER, TETTAMANZI, *Céline à l'épreuve*, op. cit., 2016.

passait pas », VN, 27) ou Ferdinand, dans *Mort à crédit*, qui souille sa mère de son vomi (à deux reprises, qui plus est : MC, 46, 130).

Les mots de Godard, cités plus haut, engagent à considérer la trajectoire biographique de Destouches et de suggérer le parallélisme entre Bardamu (naïf puis désabusé) et son auteur (pareillement naïf puis désabusé). L'expérience militaire de Louis Destouches est narrée dans une espèce de journal intime, apposé à *Casse-pipe*²⁶¹, sous le nom de *Carnet du cuirassier Destouches* (1913). Le lecteur découvre un jeune Destouches dont les illusions desquelles il s'est bercé étant jeune (« les grands discours [...] sur l'énergie juvénile » CP, 124) éclatent en morceau lors de sa formation en garnison à Rambouillet. Le carnet mériterait d'être reporté ici entièrement tant sont intéressants les propos de Destouches – sur le fond comme sur la forme. Contentons-nous seulement d'en présenter quelques passages propres à soutenir notre propos. Destouches devance la conscription en s'engageant volontairement en 1912, et passe deux ans en garnison. Peu après son arrivée, il se rend compte de l'erreur qu'il a commise en s'engageant et surtout en croyant aux bienfaits et aux valeurs de l'armée :

Au cours des élèves brigadiers, pris en grippe par un jeune officier plein de sang, en butte aux sarcasmes d'un sous-off abruti, ayant une peur innée du cheval, je ne fis pas long feu, et je commençais sérieusement à envisager la désertion qui devenait la seule échappatoire de ce calvaire [...] seul sur mon lit, pris d'un immense désespoir, j'ai malgré mes dix-sept ans pleuré comme une première communiant. Alors j'ai senti que j'étais vide, que mon énergie était de la gueule et qu'au fond de moi-même il n'y avait rien, que je n'étais *un homme* – je m'étais trop longtemps cru tel – peut-être beaucoup comme moi avant l'âge, peut-être beaucoup le croient encore quoique plus vieux, et en de mêmes circonstances sentiraient aussi leur cœur partir à la dérive comme une bouteille à la mer ballottée par la vague des injures et la croyance que cela ne finira jamais [...] (CP, 123).

L'extrait est éclairant sur bien des aspects. Sans parler du style très « scolaire », du « bien écrire » de jeunesse, le « bleu » Destouches vit une expérience difficile, qui peut être considérée comme le début d'une conversion qui atteindra son apogée lors du *Voyage*. Il y a un début de renversement des valeurs, de la perception et de l'affectivité entre Destouches en garnison et Céline qui guide Bardamu dans la guerre. Cette espèce de conversion intervient dans un moment délicat, où le sujet envisage les possibles de son existence et remet en cause ses choix et ses valeurs. En parlant de cette notion de conversion, Pierre Le Quéau note qu'« [elle] désigne donc en premier lieu un "mouvement de l'âme" qui la conduit de l'identification du trouble obscur qui s'empare d'elle jusqu'à une transformation complète de l'individu [...] ». Et d'ajouter : « La traduction d'un phénomène, ou sa conversion, implique donc ni plus ni moins qu'une "reconfiguration performative" de la réalité et l'émergence d'un nouveau monde dans

²⁶¹ CÉLINE, Louis-Ferdinand, *Casse-pipe*, suivi du *Carnet du cuirassier Destouches*, Paris : Gallimard, 1975 [1949]. Dorénavant cité CP, suivi du numéro de page.

lequel il faut (ou pas) désormais “se situer” »²⁶². Le jeune Destouches, entre l’expérience biographique de l’armée et la guerre du *Voyage*, semble bien opérer une complète conversion ; une conversion en un sens dévoyée puisqu’elle mène à la peur, le mal, la lâcheté, le cynisme – à nouveau, le rapport étonnant qu’entretiennent, autour de la subversion, de la morale et de certains choix éthiques, Céline et Genet semble s’affirmer un peu plus ici. Cette guerre donc, apparaît comme le point de bascule des idées céliniennes sur la patrie et les hommes. Outre les cinquante premières pages de *Voyage*, consacrées à la guerre à proprement parler, les étapes suivantes ne sont pas autre chose que des relents de la Grande Guerre. L’Afrique coloniale est comparée à une « guerre en douce » (VN, 139), l’expérience du travail aux États-Unis est décrite comme « une espèce de légion étrangère de la nuit » (VN, 250) et lorsque Bardamu s’installe en banlieue, la guerre continue de hanter son quotidien en fonctionnant comme l’étalon de toutes ses expériences : « La guerre et la maladie ces deux infinis du cauchemar » (VN, 442). Julia Kristeva, entre autres, a relevé la convergence des récits céliniens vers la violence, la mort ou le massacre. Si la plupart de ses romans forment une chronique de la guerre plus ou moins romancée, « [...] nous sommes ici bien loin du reportage de guerre, fût-il le plus horrible. Ce que Céline traque, débusque, étale, c’est l’amour de la mort dans les fibres, l’enivrement devant le cadavre [...] »²⁶³.

Le concept d’abjection nous intéresse pour les liens qu’il tisse avec l’idée de subversion et de franchise, si brutales soient-elles. L’abjection, poursuit Kristeva, « n’est pas l’absence de propreté ou de santé [...], mais ce qui perturbe une identité, un système, un ordre. Ce qui ne respecte pas les limites, les places, les règles. L’entre-deux, l’ambigu, le mixte »²⁶⁴. Aussi l’œuvre de Céline est représentative de cette abjection ; elle dérange les codes, renverse les mœurs, transgresse les interdits. Elle se représente plus précisément par la transgression et l’attirance morbide du corps sanguinolent, chaud et « glougloutant » ou du cadavre froid et rongé par les vers. Ainsi de la scène de l’avortement qui tourne mal et offre au lecteur un tableau résolument *abject* :

Je voulus l’examiner, mais elle perdait tellement de sang, c’était une telle bouillie qu’on ne pouvait rien voir de son vagin. Des caillots. Ça faisait « glouglou » entre ses jambes comme dans le cou coupé du colonel à la guerre [...] je voyais se former sous le lit de la fille une petite flaque de sang, une mince rigole en suintait lentement le long du mur vers la porte. Une goutte, du sommier, chutait régulièrement. Tac ! tac ! Les serviettes entre ses jambes regorgeaient de rouge. Je demandai tout de même à voix timide si le placenta était expulsé déjà tout entier. Les mains de la fille, pâles et bleuâtres au bout pendaient de chaque côté du lit, rabattues. (VN, 277-278)

²⁶² LE QUEAU, Pierre, « L’éthique de la conversion », in BAILLE, Jacques (dir.), *Conversion*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 2007, p. 1 et 6, cité dans GRANGE, *Céline d’un siècle l’autre : le trouble à l’œuvre*, op. cit., 2013, p. 267.

²⁶³ KRISTEVA, Julia, « Céline, ni comédien, ni martyr », *Psychanalyse et littérature*, cycle de conférence organisé par Frédéric Sayer dans le cadre des activités du Centre de Recherche en Littérature Comparée à Paris-Sorbonne - Paris 4, [en ligne/non paginé], 2009-2010.

²⁶⁴ *Ibid.*

Ou, dans *Mort à crédit*, de cette scène si vertigineuse qu'elle pourrait presque passer pour ridicule, dans laquelle le curé Fleury profane le cadavre de Courtiales :

Il plonge les doigts dans la blessure... Il rentre les deux mains dans la viande... il s'enfonce dans tous les trous... Il arrache les bords !... les mous ! Il trifouille !... Il s'empêtre... Il a le poignet pris dans les os ! Ça craque... Il secoue... Il se débat comme dans un piège... y a une espèce de poche qui crève !... Le jus fuse ! gicle partout ! Plein de la cervelle et du sang !... Ça rejaille autour. (MC, 594)

L'effrayante corporalité est ici mise en scène très crûment ; elle figure la mort à venir ou advenue dans sa vérité non-apprêtée, dans une franchise brutale et théâtrale. « Catégorie abhorrée », disait Barthes, la cruditité est « un langage pornographique (mimant hystériquement la jouissance d'amour) »²⁶⁵. Il nous semble ainsi que la cruditité figure un impensable qui attire et repousse en même temps, qui fascine et rebute ; en passant du sacré au profane, en transgressant l'interdit de la corporalité, peut-être y a-t-il à l'œuvre, ici, ce *tremendum horrendum* dont nous parlons pour la littérature de Genet²⁶⁶. Par ailleurs, comme le suggère Mary Douglas, « la matière issue de ces orifices [ceux du corps] est de toute évidence marginale »²⁶⁷, et ce qui est marginal est dangereux, inquiète, remet fondamentalement en question. Ces extraits ne représentent qu'un échantillon, mais le lecteur n'aura pas de difficulté à trouver d'autres scènes identiques dans les deux premiers romans de Céline, lesquels sont emplis de cette cruditité abjecte ; « viande », « barbaque », « pus », « vers » et « larves » scandent le roman et lui impriment un caractère excessif. En cela sans doute Céline a pu paraître immoral ou, du moins, inacceptable.

La cruditité des corps, le non-apprêté dans l'entreprise célinienne se noue par ailleurs à un autre impératif dont nous avons déjà parlé maintes fois, celui de la cruditité du langage. Larochelle suggère que « la matière crue est vierge de toute manipulation »²⁶⁸. Kristeva, quant à elle, suggère que, pour l'écrivain, « la vérité [est] du côté bas : côté nu, sans fard, sans semblant, pourri et mort, malaise et maladie, horreur »²⁶⁹. Gageons alors que l'entreprise de Céline, qui vise ce « tout dire », cette vérité cachée aux hommes, n'a d'autres choix que d'être crue : « Tout n'est pas transposable – il faut des sujets “à vif” – d'où les terribles risques – pour lire tous les secrets » (LMH, 111). En outre, dans une situation de divorce entre le langage et l'expérience, comme celle que connaissent les années 1920-1930, l'impossibilité du langage engage à trouver d'autres moyens de *dire*. Ainsi, à la faillite du langage se substitue la monstration, le geste, la théâtralité. Le récit

²⁶⁵ BARTHES, *Œuvres complètes*, « Roland Barthes par Roland Barthes », *op. cit.*, 2002 [1972], p. 642.

²⁶⁶ Cf. *infra*, chapitre II : « Des vertus théologiques ».

²⁶⁷ DOUGLAS, Mary, *De la souillure*, Abingdon-on-Thames, Routledge, 1966, p. 137, cité dans LAROCHELLE, « De la cruditité au grand Cru : une étude de l'invective dans les romans de Louis-Ferdinand Céline », *op. cit.*, 2010, p. 164.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 155.

²⁶⁹ KRISTEVA, « Céline, ni comédien ni martyr », *op. cit.*, 2009-2010.

de l'avortement qui devient, en fait, une scène de mort est en cela exemplaire²⁷⁰. Cela dit, l'idée d'une théâtralité dans l'œuvre de Céline n'est pas cantonnée à l'horreur ou à l'abject. Mais même dans des situations moins *sanglantes*, elle vise vraisemblablement toujours le même objectif : un non-dit que l'auteur dénonce. Ainsi en est-il du passage de Bardamu à l'hôpital (VN, 108-112 principalement) où l'auteur dénonce l'hypocrisie des discours officiels, la discrédance entre les rhétoriques patriotiques de « l'arrière » et la réalité des soldats. De même pour les nombreuses *scènes* de ménage de Ferdinand et ses parents (MC, 59, 81-82, par exemple) qui visent à démonter le modèle et les valeurs familiales et cherchent à construire la posture de l'enfant isolé et réfractaire – nous y reviendrons. La théâtralité, la *performance* des personnages céliniens dénonce donc, par un caractère outrancier ou ironique, des valeurs instituées et à priori protégées par l'éthique ou la morale.

Le cri célinien, par trop obscène, ce « thème-cri », pour citer Kristeva, ressortit donc à la littérature abjecte, laquelle prendrait « la relève de l'apocalypse et du carnaval »²⁷¹. Nous avons déjà envisagé, à plusieurs reprises, l'idée de « carnavalesque » dans le programme stylistico-thématique de Céline – et de Genet – et s'il semblait pertinent pour l'aspect stylistique, il prend plus de sens encore à la lumière de considérations thématiques ; eu égard aux quelques pages qui précèdent, il nous semble donc opérant de considérer les romans de Céline sous ces auspices-là. Dans la lettre à Léon Daudet, que nous citons plus haut²⁷², Céline affirmait qu'il se « retrouvait » dans le tableau de Brueghel, *Le combat de Carnaval et de Carême*. La scène que propose Brueghel, sur un fond brun, ocre – serait-ce « la couleur caca »²⁷³ dont parle Céline ? – représente le carnaval ; moment de liberté, de renversements des hiérarchies, de la chair (*carno, carnis*, la chair, puis le carnaval), l'affranchissement des « asservissements sociaux, moraux, physiques »²⁷⁴. Dans son étude sur le carnavalesque chez Rabelais, Mikhaïl Bakhtine suggère qu'il y a un « rire carnavalesque » dual puisqu'il « [...] est joyeux, débordant d'allégresse, mais en même temps il est railleur, sarcastique, il nie et affirme à la fois, ensevelit et ressuscite à la fois »²⁷⁵. Le rire a donc une double visée et sa force subversive se retrouve bien à l'œuvre chez Céline – pour obscènes qu'ils soient, qui pourra prétendre n'avoir jamais ri à la lecture de l'un de ses romans ? Dans le renversement qu'opère le carnaval, l'idée que le spirituel, l'idéal, le sacré, en somme, tout ce qui jouit d'une hauteur morale ou socioculturelle, soit rabaissé sur un plan matériel, profane, corporel²⁷⁶ nous intéresse particulièrement. Car Bardamu ne fait pas autre chose avec les vertus et les valeurs dont nous avons parlé :

²⁷⁰ Voir l'analyse de SAPINO, « Ouvrir les yeux : violence et éthique dans le *Voyage au bout de la nuit* de Louis-Ferdinand Céline », *op. cit.*, 2015.

²⁷¹ KRISTEVA, « Céline, ni comédien ni martyr », *op. cit.*, 2009-2010.

²⁷² Cf. *supra*, chapitre I : « Alliance et ordre des mots ».

²⁷³ La citation exacte est : « On reproche à un peintre de se servir de la couleur caca dans le fond de ses tableaux ; c'est un beau fond, caca, dans les tableaux on en fait tout le temps, des tableaux caca il y en a partout, mais c'est l'apposition des teintes qui fait les choses ». CÉLINE, Louis-Ferdinand, « Au début était l'émotion », entretien avec Robert Sadoul, *Le magazine littéraire : Louis-Ferdinand Céline*, numéro hors-série 4, 2002, p. 22.

²⁷⁴ CÉLINE, *Voyage au bout de la nuit*, *op. cit.*, « Dossier », 2006 [1932], p. 546.

²⁷⁵ BAKHTINE, *François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, [trad.], *op. cit.*, 1982 [1970], p. 20.

²⁷⁶ *Ibid.*

Le regard de Bardamu sur les militaires, les malades, les médecins et le genre humain en général opère un tel « rabaissement » au morbide, au sexuel, au sordide, au scatologique. Cette subversion de l'ironie est particulièrement évidente quand Ferdinand regarde l'Abbé et l'imagine « tout nu devant son autel » : « C'est ainsi qu'il faut s'amuser à transposer dès le premier abord les hommes qui viennent vous rendre visite, on les comprend bien plus vite après ça, on discerne tout de suite dans n'importe quel personnage sa réalité d'énorme et avide asticot. C'est un bon truc d'imagination »²⁷⁷.

Sans doute faudrait-il préciser que le carnaval, pour subversif qu'il soit, est d'abord une mise en scène acceptée par le pouvoir, une mise en scène limitée dans le temps, servant à désamorcer de possibles tensions, une sorte « d'opium des masses »²⁷⁸. Or l'œuvre de Céline ne semble pas tout à fait respecter cela. Nous retiendrons bel et bien l'idée de renversement et, dans une certaine mesure même, l'idée d'un rire libérateur, mais nous gageons que le potentiel subversif de Céline n'est pas soutenu par le pouvoir ni même qu'il s'inscrit dans une durée limitée. Les idées du personnage Bardamu, pessimistes et cyniques, sont avant tout celles de l'écrivain Céline qui, de romancier, deviendra pamphlétaire, inscrivant au vitriol son nom dans les grandes controverses sur les compromissions des écrivains « idéologues » pendant la Seconde Guerre mondiale²⁷⁹. Loin de désamorcer les tensions par un rire libérateur, les deux premiers romans de Céline semblent plutôt les avoir cristallisées et celles-ci fonctionneront à plein dans la série de pamphlets qu'il publie entre 1937 et 1941. Le ton se fait plus violent, le *droit* de tout dire devient le *devoir* de tout dire, la solitude du narrateur et la posture marginale – cultivée dès les premiers romans – devient un absolu qu'il revendique pour clamer haut et fort sa logorrhée. Quoi qu'il en soit, l'objet de ce mémoire s'arrêtant au seuil des écrits sulfureux de Céline, nous nous contenterons de remarquer l'évolution « logique » du style, de la rhétorique et des thématiques de Céline dans son itinéraire de romancier à pamphlétaire. Bien entendu, le choix des romans plutôt que des pamphlets – lesquels sont assurément bien plus subversifs – n'est pas commandé par une espèce de prudence ou de diktat qui ordonnerait de séparer Céline romancier et Céline pamphlétaire (comme ce fut longtemps le cas), mais plutôt selon des impératifs comparatistes, liés eux-mêmes au choix du second auteur que nous analysons ici et qui s'inscrit dans le genre romanesque et non pamphlétaire.

Retenons simplement qu'une étude stylistique ou thématique des pamphlets apporterait beaucoup d'éléments dans l'itinéraire d'une subversion littéraire²⁸⁰. Pour l'heure, contentons-nous d'observer dans quelle mesure la subversion à l'égard de la

²⁷⁷ CÉLINE, *Voyage au bout de la nuit*, op. cit., « Dossier », 2006 [1932], p. 547.

²⁷⁸ BOOKER, *Techniques of subversion in modern literature*, op. cit., 1991, p. 6.

²⁷⁹ Voir SAPIRO, *La responsabilité de l'écrivain*, op. cit., 2011 ; Pour le cas Céline, voir plus précisément, SAPIRO, « Figure de l'écrivain irresponsable : Le procès de Céline », in ROUSSIN, SCHAFFNER, TETTAMANZI, *Céline à l'épreuve*, op. cit., 2016, pp. 227-254.

²⁸⁰ Pour des études sur les pamphlets, leur teneur subversive, leurs liens avec les premiers romans – tant stylistiques que thématiques, on se reportera notamment à la préface de CÉLINE, Louis-Ferdinand, *Écrits polémiques*, édition critique préfacée, établie, annotée par Régis Tettamanzi, Québec, Éditions huit, 2012.

société et de ses codes se poursuit au-delà des thèmes de la guerre, de la violence ou de l'abjecte et s'insinue dans d'autres valeurs qui ont fondé la III^e République, telles que l'École, le travail ou la famille. Notons ici que le lien de la littérature de Céline à l'actualité est diamétralement opposé à celui que Genet entretient avec son temps²⁸¹. Céline s'inscrit dans des problématiques contemporaines, alors que Genet semble plus « anhistorique » ; lorsque Genet écrit ses romans, la guerre est à son paroxysme et pourtant il n'en dit mot (sauf dans *Pompes funèbres*, et encore...) ; il préfère l'actualité dans les faits-divers, ceux que relaie le magazine *Détective*, *le grand hebdomadaire des faits-divers*, par exemple. À l'exception notable du fantasme médiéval, cultivé dans tous ses romans, Genet ne s'inscrit pas réellement dans l'histoire, dans le monde. Sa littérature est, dans une certaine mesure, *introvertie*, elle se retourne sur elle-même et ne sert que son auteur – c'est sans doute cela qui a fait dire à Georges Bataille que Genet ne communiquait pas par sa littérature.

1.2 Fiction autobiographique : École, famille, travail

À deux reprises au moins nous avons dit les ambiguïtés concernant le « cas Céline ». D'une part, le style de l'auteur feint une appartenance populaire et argotique dans le but de répondre à une espèce d'*agenda* personnel – Céline se place du côté des dominés, des pauvres, du peuple et prend appui sur des questions d'actualité pour faire valoir son œuvre. D'autre part, c'est du côté thématique qu'il choisit de se calquer sur l'actualité entraînant ainsi une réception équivoque de part et d'autre des « cliques », pour reprendre ses mots. Mais Céline n'est pas une espèce de faussaire malhonnête ; s'il tente de construire une posture particulière²⁸² dans le champ littéraire, notamment en jouant de ses potentialités, il demeure, dans son œuvre, une grande transposition de l'expérience biographique – de même que Genet, dont les errances de jeunesse nourrissent sa littérature. La transposition d'éléments biographiques n'est toutefois pas toujours – voire rarement – en adéquation avec la réalité. Poursuivant ainsi son projet de noircissement – « Il faut noircir et se noircir »²⁸³ – l'espèce de roman familial, *Mort à crédit*, présente de manière biaisée et parfois dévoyée des éléments ou des valeurs dont l'origine est biographique, raison pour laquelle, sans doute, Céline demandera à sa mère de ne jamais lire son deuxième roman.

Nous parlions précédemment de l'idée d'une conversion des valeurs et du mode de pensée de l'auteur/narrateur dans *Voyage au bout de la nuit*, notamment en ce qui concerne la guerre et le point de vue qu'il porte à son égard avant la Première Guerre

²⁸¹ Nous devons la remarque à Gilles Philippe

²⁸² Voir MEIZOZ, *Postures littéraires*, op. cit., 2007, principalement.

²⁸³ Propos tenus à Jeanne Carayon, sa voisine de palier à Clichy en 1932, correctrice des épreuves du *Voyage*, cité dans GRANGE, *Céline d'un siècle l'autre : le trouble à l'œuvre*, op. cit., 2013, p. 170.

mondiale (expérience biographique), puis après (transposition romanesque) ; aussi, nous souhaitons proposer dans les pages qui suivent des considérations du même ordre concernant les valeurs tels que la famille, l'École, le travail. Julien Grange, relevant l'importance des éléments biographiques dans l'itinéraire subversif des valeurs, de Destouches à Céline, note ainsi :

Là où pur produit du projet parental, il était particulièrement enclin à la bonne volonté culturelle petite-bourgeoise, disposé à la croyance dans le mérite, au conformisme et au respect de l'autorité, les désajustements successivement vécus et plus ou moins « mal » vécus, entre ces dispositions et les situations effectives, conduisent ainsi Louis Destouches à revisiter le rapport à l'ordre social dont il était typiquement le produit.²⁸⁴

Louis-Ferdinand Destouches est le produit d'une rencontre de deux familles dont la trajectoire sociale s'oppose. Du côté paternel (Fernand Destouches), l'écrivain est issu d'une famille aux racines nobles qui remontent au Moyen Âge, mais qui, à la fin du XIX^e, subit un déclassement. Par sa mère (Marguerite Guillou), il est issu d'une lignée d'ouvriers-artisans devenus petits commerçants, c'est-à-dire d'une lignée qui a réussi une ascension sociale, du prolétariat à la petite bourgeoisie propriétaire d'un commerce. Aussi, lorsque les familles Guillou et Destouches, par Marguerite et Fernand, s'unissent, le statut social est réévalué à l'aune des trajectoires contraires des deux familles. L'alliance – la mésalliance, selon Céline Guillou, la mère de Marguerite – a pour conséquence de positionner la famille nouvellement créée dans un « entre-deux », à mi-chemin entre la petite bourgeoisie et le prolétariat²⁸⁵. Ainsi faisant, les rapports aux classes dominantes et dominées sont particuliers, comme le note Grange :

C'est dans cette position intermédiaire que se définissent les attributs et dispositions pour une part « clivés » et « contradictoires » de la petite bourgeoisie : propriétés qui naissent justement de la double injonction paradoxale qui l'incline tout à la fois – à l'égard du prolétariat comme à celui de la bourgeoisie – à « tenir son rang » et à « rester à sa place ». Position intermédiaire qui – se déterminant dans une double opposition à chacune des classes qui « l'encadrent », et avec lesquelles elle entretient structurellement des rapports faits simultanément d'attraction et de répulsion – se solde donc par une distinction spécifique. »²⁸⁶

L'éducation du jeune écrivain doit donc s'envisager à la lumière des trajectoires sociales des parents et de la position intermédiaire de leur famille. Louis est éduqué selon des principes bourgeois, mais avec des moyens de prolétaires ; ses parents tentent de lui inculquer les valeurs de la bourgeoisie et lui offrent une éducation en conséquence :

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 172.

²⁸⁵ *Ibid.* Julien Grange prend appui sur la notice et la chronologie de l'édition en Pléiade des œuvres de Céline.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 163.

leçons de piano, apprentissage des langues (allemand et anglais), séjours linguistiques à l'étranger. Cela dit, tout en offrant une éducation privilégiée à Louis, ils tentent de lui inculquer des « aspirations modestes, raisonnables et réalisables »²⁸⁷, c'est-à-dire un avenir dans le commerce – montrant ainsi, semble-t-il, les mouvements contraires dont parle Grange envers chacune des classes qui encadrent la famille. Les contradictions figurent à la fois les volontés « petite-bourgeoises » de la mère de Louis et la conscience d'appartenir à une caste qui serait inférieure aux « vrais » bourgeois ou aristocrates, « aux gens riches » qu'il faut respecter. Une scène de *Mort à crédit* figure selon nous admirablement cela ; il s'agit de la scène dans laquelle le narrateur et ses parents vont au théâtre. La famille est propriétaire d'un « guéridon Louis XV », pièce maîtresse de leur commerce qui marque le bon goût et l'appartenance « aux gens du monde ». Sur l'insistance d'une cliente, ils acceptent de prêter le guéridon pour une représentation théâtrale à laquelle ils sont conséquemment invités :

La seule fierté de notre boutique, c'était le guéridon du milieu, un Louis XV, le seul vraiment qu'on était sûr. On nous le marchandait fréquemment, on essayait pas trop de le vendre. On aurait pas pu le remplacer. Les Brétonté, nos clients fameux du Faubourg, ils l'avaient remarqué depuis longtemps... Ils ont demandé qu'on le leur prête, pour meubler une scène de théâtre, une comédie qu'ils donnaient, avec des autres gens du monde, en leur hôtel particulier. En faisaient partie les Pinaise et puis les Courmanche, et les Dorange [...] puis encore de nombreux autres, qu'étaient des clients plus ou moins. Les Girondet, les Camadour et les de Lambiste, les parents des ambassadeurs... Le dessus du panier !... Ça se passerait un dimanche tantôt. Mme Brétonté était sûre qu'ils remporteraient un vif succès avec leur théâtre. Elle est revenue plus de dix fois nous relancer au magasin. On pouvait pas leur refuser, c'était pour une œuvre charitable. [...] On est revenu à l'heure juste pour occuper nos trois places, trois tabourets près de la sortie. (MC, 86).

La possibilité d'être admis parmi les bourgeois de la société, fût-ce par le truchement d'un meuble, plaît évidemment à la famille du narrateur. Cela dit, quand bien même ils sont au théâtre (activité mondaine, s'il en est), ils sont sur « trois tabourets près de la sortie », les désignant ainsi comme *outsider*. Au terme de la représentation, les voilà qui attendent sagement et mal à l'aise que les acteurs aient terminé leur partie de cartes sur le guéridon, où des « millions et des millions, et tout l'honneur d'une famille et tous les châteaux s'envole[nt]. » (MC, 89). Cette déférence à l'égard des « gens du monde » s'explique, comme le suggère Grange, par un « certain conformisme, un respect quasi sacré de l'autorité, de la loi et des conventions »²⁸⁸ inculqué à la petite bourgeoisie. De nombreux autres épisodes suggèrent cette déférence aveugle à l'égard des gens socialement mieux placés. C'est le cas, par exemple, concernant les vols de dentelles et de foulards dont sont victimes Ferdinand et sa mère (MC, 56, 66, 91). Les dispositions de

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 164.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 164.

petite bourgeoise de la mère du narrateur (et de l'auteur, dans une certaine mesure), sont transposées, dans le *Voyage* ou dans *Mort à crédit*, de manière à dénoncer, moquer ou ironiser l'injustice de l'ordre social (par une narration *ab absurdo* en quelque sorte) : admiration et respect sans borne pour la cliente qui les vole, mais sans qui il n'y aurait plus de commerce, héroïsme aveugle du soldat qui se bat pour l'honneur de la patrie, l'abnégation de l'ouvrier, comparé au chimpanzé, qui doit se soumettre aux difficultés du travail en usine. Cela dit, c'est bel et bien cela qu'il s'agit, après une reconversion, de récuser, de vomir dans ses romans. D'ailleurs, quoi de plus opposé aux pratiques bourgeoises qu'un écrivain signant sous pseudonyme féminin et campant le prolétaire ? Dans la transposition des éléments biographiques, on passe résolument d'un « Céline qui y croyait » à un « Céline qui n'y croit plus », comme le suggère Grange²⁸⁹. Comme avec la guerre, l'éducation bourgeoise, les rapports à la famille, au travail ou à l'École sont tous subvertis dans les romans céliniens. Si renversement il y a effectivement, nous devons toutefois rappeler que la transposition s'opère à grands frais ; ainsi, par exemple, la mère de Louis n'était pas cette mère à la jambe décharnée et claudicante et la famille Destouches n'a pas de soucis d'argent aussi démesuré que l'annonce *Mort à crédit*, affirme Henri Godard. Nicole Debrie note à propos de la transposition qu'elle s'effectue par une espèce de « fantasmatisation » qui fait à Céline « [...] assimiler le monde des pauvres à celui de sa mère ; le monde de la Loi, de l'argent, du pouvoir, à celui du père »²⁹⁰. C'est, pour le dire autrement, une autobiographie de Céline et non de Louis Destouches²⁹¹.

Dans *Mort à crédit*, la « culture légitime », la raison, le sérieux, l'instruction ou encore le capital sont à placer du côté paternel, alors que la « culture illégitime », l'ignorance, le sentiment, ou la soumission et le labeur sont à placer du côté maternel. Ainsi Céline présente un portrait du père, Auguste, haut en couleur ; homme acariâtre, sanguin, qui s'emporte à la moindre bévue de son fils si ce dernier n'est pas en adéquation avec les valeurs qu'il considère comme indispensables pour bien réussir dans la vie ; à commencer par le sérieux. Que Ferdinand fasse montre d'une attitude peu sérieuse, alors Auguste se congestionne et éructe ; lancinante, la notion de « sérieux » ponctue toutes les scènes du roman :

Au coin de notre « Passage » en rentrant, elle [Caroline, la grand-mère maternelle] m'achetait encore à la marchande sur sa chaufferette *Les Belles Aventures illustrées*. Elle me les cachait même dans son froc, sous ses trois épais jupons. Papa voulait pas que je lise des futilités pareilles. Il prétendait que ça dévoie, que ça prépare pas à la vie, que je devrais plutôt apprendre l'alphabet dans des choses sérieuses [...] C'était plus le moment de badiner. Il me faisait des petits sermons sur le sérieux dans l'existence, en revenant des livraisons. Les baffes, ça suffit pas tout de même. (MC, 69-70)²⁹²

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 190.

²⁹⁰ DEBRIE, Nicole, *Il était une fois Céline*, Paris, Aubier, 1990, cité dans *ibid.*, p. 208.

²⁹¹ MEIZOZ, L'Âge du roman parlant (1919-1939), *op. cit.*, 2001, p. 383.

²⁹² Exemple cité dans GRANGE, *Céline d'un siècle l'autre : le trouble à l'œuvre*, *op. cit.*, 2013, p. 166.

L'extrait est exemplaire en ce qu'il figure l'opposition de la culture « légitime » et la culture des « masses » ; le sérieux contre les futilités. Le sérieux *s'apprend* et c'est une condition *sine qua non* pour réussir dans la vie. Aux prétentions sérieuses d'Auguste s'oppose la culture populaire de Caroline, sur laquelle nous reviendrons. Au terme de la scolarité de Ferdinand, le moment est venu de lui trouver une place dans le commerce et c'est alors que le sérieux revient comme un impératif nécessaire pour l'embauche ; il faut « faire sérieux », bien présenter pour réussir ²⁹³:

Le lendemain, on s'est mis en quête d'une maison réellement sérieuse pour que je commence dans le commerce. [...] Dans le commerce, bien représenter c'est tout à fait essentiel. Un employé qui se néglige, c'est de la honte pour ses patrons... Sur les chaussures, vous êtes jugés !... Ne pas faire pauvre pour les arpions ! [...] Je devais faire tout à fait sérieux. En cols non plus faut pas se tromper. (MC, 141)

De même que plus loin :

J'avais beau être habillé extrêmement correct avec le col parfait carcan, tatanes toutes luisantes au chiffon, ma mère en réfléchissant comme ça dans l'arrière-boutique, ma mère elle a découvert que c'était pas encore le rêve... Qu'il me manquait encore du sérieux, malgré ma montre, ma chaîne brunie... Je gardais des allures voyou en dépit de toutes les semonces... Ça se voyait avec la monnaie, la façon que je prenais les sous comme ça en pleine poche !... Voilà qui faisait arsouillé ! Apache ! Effroyable ! (MC, 317)

Il y a dans le roman une évolution intéressante autour de la notion de sérieux que tente d'inculquer le père à l'enfant. Dès *Voyage au bout de la nuit*, la critique avait relevé la position de victime, de désabusé cynique de Céline et nous pensons donc qu'il s'agit ici de fonder cette posture en reprenant le récit d'enfance et en le modelant à l'envi. Ainsi, si le premier à tenter d'inculquer le sérieux au jeune Ferdinand est le père, la mère s'y met également et Ferdinand commence alors à se poser des questions ; il assimile ses échecs à son manque de sérieux. En d'autres termes, Ferdinand passe de l'enfant brimé, victime, qui, peu à peu, se fait une raison (« À force d'y penser à la fin, toujours et sans cesse, je lui donnais presque raison à mon père... Je me rendais compte d'après l'expérience... que je valais rien du tout... J'avais des penchants désastreux... J'étais bien cloche et bien fainéant » MC, 303) jusqu'à ce que, adulte et médecin à Clichy, il accepte son manque de sérieux et s'en fiche (« Je m'en fous qu'on me trouve pas sérieux. Je bois à la santé encore. Mon intervention est gratuite, absolument supplémentaire. » MC, 16). Nous pouvons voir ainsi, dans l'évolution du narrateur, un processus de rejet définitif de ce qui fonde une des valeurs prétendument bourgeoises, représentées par son père.

²⁹³ Pour des considérations sur le rôle de l'habit, de la représentation, voir MEIZOZ, *L'Âge du roman parlant (1919-1939)*, op. cit., 2001, pp. 396 et ss.

De pair avec le sérieux vont l'École et son corollaire, l'instruction. L'École occupe une place importante dans l'entreprise subversive de Céline. Les prises de position à son égard répondent à un impératif postural dicté en partie par son projet de « faire partie du peuple » ; c'est-à-dire inscrire son projet littéraire hors de la culture légitime et de l'École, hors de la littérature écrite et de la grammaire conventionnelle, qui s'éclaire lui-même par la « déprise du milieu parental »²⁹⁴ et par le rejet des vellétés bourgeoises de ses parents, mais également par des considérations sur les pratiques littéraires des années 1920-1930. Dans les débats sur la langue en littérature, comme nous l'envisagions au chapitre I, l'École occupe une place importante dans les arguments des deux camps. Pour les uns, l'École est du « foin » que l'on sert aux enfants, une éducation rigide et codifiée, opposée à la parole et la langue authentique²⁹⁵. Pour les autres, l'École est le lieu de l'instruction rationnelle et normée, c'est-à-dire classique et en adéquation avec les valeurs françaises²⁹⁶.

Céline se positionne évidemment contre l'École²⁹⁷, il déclare la guerre « aux bachots » et ne cesse de proférer son éducation populaire, hors de l'École ; que ce soit dans *Bagatelles pour un massacre* (« Toutes ses études en bossant, Ferdinand, d'un patron dans l'autre... [...] Pas né dans la bourgeoisie... jamais mis une heure au lycée... de la communale au tapin [...] »²⁹⁸), dans le *Voyage* ou dans ses lettres et entretiens après la parution de ses ouvrages (« Je n'ai jamais été au lycée. J'ai passé mon bachot en gagnant ma vie »²⁹⁹). Dans *Mort à crédit*, le narrateur campe le « sous-instruit ». L'École est un désastre pour le jeune Ferdinand qui empoche son certificat de justesse, en face d'un examinateur « pas exigeant » (MC, 138). C'est vraisemblablement du côté de la grand-mère que se positionne Ferdinand et ses vues sur l'instruction³⁰⁰, c'est-à-dire du côté populaire, « débrouillard ». C'est elle qui lui a appris à lire ; « [...] elle-même savait pas très bien, elle avait appris très tard, ayant déjà des enfants. » (MC, 64). En insistant sur le fait d'avoir travaillé pour payer ses études, topos prolétaire encore une fois, Céline se positionne résolument du côté populaire de sa famille, en opposition au père. Une opposition que l'on retrouve, par exemple, dans le traitement ironique de la lettre d'Auguste à Ferdinand, alors que ce dernier se trouve en pensionnat de l'autre côté de la Manche. Le français du père est très scolaire, très châtié et en même temps, quelques maladroites trahissent le « faux bourgeois » et moquent ostensiblement les prétentions du père, ainsi que l'idée d'un français écrit et figé :

Je ne me berce plus d'illusions sur l'avenir que tu nous réserves ! nous avons, hélas, éprouvé à maintes reprises différentes toute l'âpreté, la vilénie de tes instincts, ton égoïsme effarant... Nous connaissons tous tes goûts de

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 389.

²⁹⁵ Ainsi de Ramuz, Bally, Queneau, Cendrars et Céline, entre autres. *Ibid.*, pp. 50 et ss.

²⁹⁶ Mauriac, Gide, Thérive, Duhamel, entre autres. Voir *ibid.*, pp. 380-389. Duhamel, élu représentant de cet autre versant de la culture, le « bon versant » par Céline sera d'ailleurs l'objet de maintes railleries dans les pamphlets.

²⁹⁷ Voir notamment ROUSSIN, *Misère de la littérature, terreur de l'histoire*, *op. cit.*, 2005, pp. 326-330.

²⁹⁸ CÉLINE, Louis-Ferdinand, *Écrits polémiques*, Québec, éditions 8, 2012, pp. 85-86.

²⁹⁹ CÉLINE, Louis-Ferdinand, *Lettres à Paraz 1947-1957*, Paris, Gallimard, 2009, n° 52.

³⁰⁰ C'est une topique courante dans le roman populaire de cette époque. On retrouve ce genre de prétention chez Vallès, Péguy, Giono, Poulaille, Ramuz, entre autres. Voir MEIZOZ, *L'Âge du roman parlant (1919-1939)*, *op. cit.*, 2001, p. 389 et ss.

paresse, de dissipation, tes appétits quasi monstrueux pour le luxe et la jouissance... [...] Nous succombons littéralement sous le poids de nos charges anciennes et récentes... (MC, 270)³⁰¹

Les tournures ainsi que le vocabulaire sonnent très classiques (« se bercer d'illusions », « hélas ! », « succomber », « appétit de luxe et de jouissance »), mais une certaine gaucherie contraste avec cela (par exemple dans le pléonasme : « maintes reprises différentes »). Le français du narrateur s'oppose diamétralement à celui du père ; il est oralisé, vert, a-scolaire et connote l'appartenance au milieu populaire, cher à la posture de l'écrivain³⁰². Consubstantiel à la notion de « sérieux » et à l'École, il demeure un thème dont nous n'avons pas encore parlé : le travail.

Le travail, ou le « boulot », occupe une place prépondérante dans l'œuvre de Céline. Que ce soit dans le *Voyage* ou dans *Mort à crédit*, le lecteur est confronté à la myriade de métiers dans lesquels le narrateur se débat péniblement. De carabin, Bardamu devient soldat, commis des colonies d'Afrique, puis ouvrier aux États-Unis, avant de revenir s'établir comme médecin, en banlieue parisienne. La trajectoire de Ferdinand n'est pas beaucoup plus brillante ; de mal en pis, il désespère de trouver un métier après s'être fait congédier de la plupart, apparemment suite à des méprises et des injustices toutes plus « vaches » les unes que les autres. Le travail est un thème lancinant, dans les romans prolétariens ; il est le « garant moral » professé par des auteurs tels que Poulaille³⁰³ et, de fait, il rapproche l'écrivain de la caste de ceux qui « marnent ». Or, nous avons vu que chez Céline, il s'agit de « faire peuple » ; l'auteur fait feu de tout bois pour autant que cela serve son projet postural. Dans divers entretiens, Céline ne cesse de marquer son appartenance au peuple en mentionnant son tempérament travailleur, ainsi de ces quelques exemples³⁰⁴ :

Je suis du peuple, du vrai... j'ai fait toutes mes études secondaires et les deux premières années de mes études supérieures en étant livreur chez un épicier [...]. (*Paris-Soir*, 10 novembre 1932)

Le jour, je travaille pour gagner ma croûte, celle de ma mère et de mes deux gosses [...]. » (*L'intransigeant*, 8 décembre 1932)

Ainsi j'ai fait mes études, toujours en arrachant des heures au trimard quotidien. » (*Nouvelles littéraires*, 14 août 1937)

Que ce soit dans la vie de l'écrivain ou dans celle de ses héros romanesques, le travail apparaît donc comme marqueur populaire et gage d'une authenticité, d'une probité prétendument propre au peuple. Le travail figure une énième fois l'opposition des dominants et des dominés (des bourgeois et des ouvriers). Dans l'imaginaire collectif, les

³⁰¹ L'exemple est cité dans *ibid.*, p. 396.

³⁰² Cf. *supra*, chapitre I.

³⁰³ MEIZOZ, *L'Âge du roman parlant (1919-1939)*, op. cit., 2001, p. 388.

³⁰⁴ Extraits d'entretiens cités dans MEIZOZ, *Postures littéraires*, op. cit., 2007, pp. 101-102.

bourgeois, les nantis ne travaillent pas, mais vivent du profit qu'ils tirent de la classe dominée. Ainsi, Céline reconduit, dans ses romans, la mythologie de l'ouvrier qui travaille pendant que le bourgeois se prélassé :

[...] on est tous assis sur une grande galère, on rame tous à tour de bras, tu peux pas venir me dire le contraire !... Assis sur des clous même à tirer tout nous autres ! Et qu'est-ce qu'on en a ? Rien ! Des coups de trique seulement, des misères, des bobards et puis des vacheries encore. On travaille ! qu'ils disent. C'est ça encore qu'est plus infect que tout le reste, leur travail. On est en bas dans les cales à souffler de la gueule, puants, suintants des rouspignolles, et puis voilà ! En haut sur le pont, au frais, il y a les maîtres et qui s'en font pas, avec des belles femmes roses et gonflées de parfums sur les genoux. (VN, 13)

Il ne dira pas autre chose, dans *Mort à crédit* :

M. Gorloge à la façon qu'il se prélassait, à la manière que je l'ai surpris, j'ai cru qu'il m'avait oublié... Il était là devant sa fenêtre, tout ouverte, à contempler le dessus des toits... Il tenait entre ses genoux un grand bol de café crème... Il en foutait pas une ramée c'était évident. (MC, 165-166)

Que ce soit Bardamu ou Ferdinand, le narrateur est toujours du côté des pauvres (« de l'autre côté de la vie » VN, préface), il est toujours victime ou témoin des mauvais traitements, de l'exploitation ou du mépris infligés par les patrons³⁰⁵. Ainsi en est-il de sa condition de soldat, de commis aux colonies, de manœuvre chez Ford.

Cela dit, le point de vue du narrateur célinien sur le travail et sur ceux qui l'exercent est empreint d'ambiguïtés qui s'expliquent en partie par le cynisme patent de l'auteur. Il y a en effet, comme le relève Sylvain David, un dégoût prononcé contre la classe des travailleurs, des exploités et du peuple soumis³⁰⁶. Ce dégoût est, d'une certaine manière, la traduction d'une lucidité que seul (ou presque) le narrateur possède. Les soldats en guerre pour une cause prétendument noble que les puissants leur ont fait avaler à coups de grands discours, les indigènes africains qui reviennent « chaque jeudi » (VN, 168) pour subir la loi et le châtement du colon, la mère de Ferdinand, toujours prête à l'abnégation, toujours à travailler de peur de déchoir de sa condition – médiocre d'ailleurs, tout au plus – qui se met « à genoux » devant le client-roi, parce que « c'est plus commode » (MC, 66), tous ceux-là donc travaillent et se bercent de l'illusion qu'une cause est juste, que la justice est bonne, que le travail, le plus ingrat soit-il, est probe. Mais voilà que le narrateur, incapable d'échapper à sa condition par le haut – en témoigne l'échec d'une promesse d'ascension sociale par la pratique de la médecine (« cette merde » MC, 13) – se met à noircir à hue et à dia :

³⁰⁵ DAVID, Sylvain, « L'analyseur Bardamu. Représentation du travail et travail du texte », *Études littéraires*, vol. 40, n° 2, 2009, p. 44.

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 46.

Ne pouvant échapper à une telle dynamique par le haut, c'est-à-dire par la réussite financière ou sociale, le héros tente de s'y soustraire par le bas, en cultivant sciemment ses mauvais côtés : soldat, il se glorifie d'être « devenu suffisamment pratique pour être lâche définitivement » (VN, 42), évitant tout dangereux élan héroïque ; colonial, il se découvre « la vocation d'être malade, rien que malade » (VN, 155), afin de retarder son périple dans la jungle ; ouvrier, il « anéantit en [lui] sans appel ces vellétés travailleuses » (VN, 247), se protégeant ainsi de l'aliénation du travailleur ; et médecin – profession pourtant plus bourgeoise que les précédentes –, il reçoit « à l'œil, surtout par curiosité » (VN, 261), marquant ainsi une complète indépendance face à ses patients.³⁰⁷

Si les considérations de Sylvain David sont pertinentes, elles le sont moins, selon nous, lorsqu'il affirme que, mesurant l'impuissance de sa parole, Bardamu décide de se taire, reléguant le narrateur au rang de « spectateur »³⁰⁸. Ce n'est qu'en partie vrai, selon nous. En cultivant la bassesse, par son cynisme, son ironie et les nombreux renversements qu'il opère, le narrateur fait seulement mine d'être résigné. Nous concédons que le narrateur célinien, que ce soit dans le premier roman ou dans le deuxième, campe une position de victime, de résigné, de nihiliste même ; cela dit, il ne le fait, nous semble-t-il, que pour mieux subvertir les codes, et préparer son grand cri pamphlétaire.

Retenons peut-être, au terme de ces quelques pages, que le programme subversif de Céline, qu'il soit thématique ou stylistique, poursuit une rhétorique particulière, sinieuse sans doute, contradictoire parfois, mais résolument construite et réfléchie. Sans prétendre aucunement à l'exhaustivité, l'étude des thèmes proposés dans les lignes qui précèdent, nous semble proposer un éventail des pratiques subversives de l'auteur, en dépit de ses contradictions et de ses faux-semblants qui participent également à la construction de la figure d'un écrivain cynique, mais éventuellement lucide.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 46. La pagination est modifiée sur la base de notre édition.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 47.

2. La poésie ou l'art d'utiliser les restes...

Hors la souffrance physique,
je ne crains rien. La morale
ne tient à moi que par un fil.
JEAN GENET

La morale, dans l'écriture génétienne, pose problème. Elle pose problème, car elle échappe à la conception « habituelle », pour reprendre ses mots, que nous en avons. La morale qui prévaut dans la société de l'entre-deux-guerres, la morale bourgeoise ou chrétienne, selon l'écrivain, envisage un système de valeurs s'opposant systématiquement par couple : le bien *versus* le mal, le haut *versus* le bas, l'être *versus* le paraître, pour ne citer que les plus saillants. L'entreprise de Genet s'inscrit précisément contre cette conception manichéenne de la morale ; pour l'auteur de *Notre-Dame-des-Fleurs*, la morale est une notion mobile, instable et non pas définie. Dans le juste prolongement de son exercice subversif d'écriture, Genet poursuit dans les valeurs sa poét(h)ique du déport. Sartre relève que le « mode de penser favori »³⁰⁹ de Genet réside dans la déconstruction de deux opposables – le bien et le mal, le moral et l'immoral, etc. – par un procédé qu'il nomme « tourniquet ». En d'autres termes, l'écrivain part d'un système de valeurs opposables, se réfère tantôt à l'une des valeurs, tantôt à l'autre, et par cette oscillation constante, il cherche à les confondre. C'est sans doute ce qui pose problème chez Genet ; cette indécidabilité d'appartenance à un système ou à l'autre. Genet s'éloigne, nous l'avons dit à plusieurs reprises, du monde social et civilisé pour rejoindre son monde souterrain, peuplé de bagnards, prisonniers, « tantes » et « macs » en tout genre, avant de le quitter à nouveau (de le trahir) non pas, cependant, pour rejoindre le premier, « mais pour détruire la dichotomie instaurée par la société »³¹⁰. L'écriture de Genet est donc attentatoire et vise les valeurs de la société dans laquelle, et pour laquelle surtout, il écrit : « Les hommes doués d'une folle imagination doivent avoir en retour cette grande faculté poétique : nier notre univers et ses valeurs, afin d'agir sur lui avec une aisance souveraine. » (NDF, 188).

Mais que dire, en somme, de la poésie de Genet ? Elle n'est en tout cas pas recevable dans ce que l'on nomme habituellement la morale traditionnelle. Est-elle alors, de fait, immoral ? Nous ne le pensons pas. Peut-être serait-elle amoral, tel que le suggère Uvslokk³¹¹. Dans un entretien avec Madeleine Gobeil, Genet discute son rapport au Mal et à la morale en ces termes :

M.G. — Sartre explique que vous avez décidé de vivre le Mal jusqu'à la mort. Que vouliez-vous dire ?

³⁰⁹ SARTRE, *Saint Genet, comédien et martyr*, op. cit., 1952, p. 372.

³¹⁰ UVSLØKK, *Jean Genet. Une écriture des perversions*, op. cit., 2011, p. 59.

³¹¹ *Ibid.*, p. 176.

J.G. — C'est vivre le Mal de telle façon que vous ne soyez pas récupéré par des forces sociales qui symbolisent le Bien. Je ne voulais pas dire vivre le Mal jusqu'à ma propre mort, mais de telle façon que je serais conduit à me réfugier, si je devais me réfugier, seulement dans le Mal et nulle part ailleurs, jamais dans le Bien.

M.G. — Vous êtes reçu dans le « bien » de la société, y allez-vous ?

J.G. — Jamais... Je ne suis pas des leurs.

M.G. — Avec les criminels, les humiliés, ressentez-vous de la solidarité ?

J.G. — Aucune. Aucune solidarité parce que, mon Dieu, s'il y avait solidarité, il y aurait début de morale, donc retour au Bien. Si, par exemple, entre deux ou trois criminels la loyauté existait, ce serait le début d'une convention morale, donc le début du Bien.³¹²

Il semble évident, à la lecture de ses romans, que Genet cultive le Mal et s'y complaît. Mais ce Mal ne serait apparemment qu'un pis-aller pour éviter le Bien. Avec les criminels – c'est-à-dire les représentants du Mal – il n'y a aucune solidarité, aucune attache, sinon le Bien poindrait. Au cœur du Mal, Genet trahit encore, non pas pour revenir au Bien, mais pour être seul, et poursuivre sa quête vers une morale singulière et personnelle qu'il nomme sainteté. Mais voilà que le mot « sainteté » engage à reconsidérer le Bien... Ce constant recours à des valeurs et des idéaux éminemment moraux nourrit l'indécision et l'instabilité de sa position et confond le lecteur. Notons toutefois que la réponse qu'il donne à Madeleine Gobeil devrait être nuancée par la considération d'un impératif postural que tout écrivain nourrit et entretient³¹³. Malgré l'ambition de renverser le système manichéen sur lequel notre société est construite, il demeure que « être contre... », c'est aussi, dans une certaine mesure, « être pour... ». Si subversif qu'il soit, Genet soutient un système de valeurs qui, pour être renégat, n'en est pas moins moral à ses yeux. De la même manière qu'il évoque être quelque peu déçu de ne pas avoir réussi à écrire dans une langue « nouvelle », « autre »³¹⁴, il admet la dichotomie de toute entreprise subversive :

Je voudrais bien m'affranchir des morales conventionnelles, celles qui se sont cristallisées et qui empêchent la vie. Mais un artiste n'est jamais complètement destructeur. Le souci même de faire une phrase harmonieuse suppose une morale, c'est-à-dire un rapport de l'auteur à un lecteur possible. J'écris pour être lu. On n'écrit pas pour rien. Dans toute esthétique il y a une morale.³¹⁵

³¹² GOBEIL, Madeleine, « Entretien avec Jean Genet », in GENET, Jean, *Œuvres complètes. L'Ennemi déclaré. Textes et entretiens*, t. IV, éd. Albert Dichy, Paris, Gallimard, 1991, p. 14.

³¹³ « Quand je vous parler, là, je ne suis pas tout à fait sincère. Je veux donner une certaine image de moi ». FICHTE, POIROT-DELPECH, « Dialogues » *Jean Genet, op. cit.*, 1990 [1975], p. 23.

³¹⁴ « Ma tentative reste vaine. » (JV, 189-190)

³¹⁵ GOBEIL, « Entretien avec Jean Genet », in GENET, *Œuvres complètes, op. cit.*, 1991, [1964], p. 15. Onze ans plus tard, lors d'un entretien avec Hubert Fichte, Genet ne tient néanmoins pas les mêmes propos concernant l'écriture et la dimension pragmatique de ses romans :

« H.F. — En écrivant, vous ne vous adressez pas à autrui ?

Genet a conscience que critiquer ou repousser le système, comme le suggère Blanchot en 1980, c'est déjà entrer dans le système³¹⁶ ; mais l'écrivain y entre par effraction et se soucie plus de la valeur symbolique de son geste que de sa valeur potentiellement économique – éminemment bourgeoise, comme le note Uvsløkk. C'est, dans une certaine mesure, la distinction entre les écrivains « chromos » que Céline fustige et l'écrivain véritable, risquant sa *place* par la pratique d'une écriture subversive. Nous avons montré, dans la première partie, l'importance du style dans l'entreprise séditeuse de Genet et surtout le lien souverain entre l'écriture et les valeurs dans sa prose ; sans doute est-ce parce que, comme le suggère Bernard Noël, « le style est une valeur bourgeoise ; l'employer pour raconter des "abominations", quel plus sûr moyen de pervertir les valeurs bourgeoises ? »³¹⁷.

Genet se dresse contre ces valeurs bourgeoises donc, mais également républicaines et catholiques qui lui sont consubstantielles. Parmi ces valeurs nous pouvons mentionner l'honneur, la droiture, la charité, la sainteté, l'intégrité, le respect (du pouvoir, de la tradition, de la religion, de la patrie, etc.). Précisons que ce n'est pas tant ces notions elles-mêmes que Genet refoule, mais plutôt la duplicité de ces valeurs sur laquelle la bourgeoisie fonde sa légitimité :

[...] d'un côté, cette bourgeoisie est bâtie sur une idée de liberté régie par le profit et par une législation discriminatoire, idée qui mène à l'impérialisme et à l'exclusion ; de l'autre, elle se prétend gardienne d'idées humanistes (son héritage révolutionnaire : les droits de l'homme) et caritatives (son héritage religieux : la charité chrétienne) [...] C'est donc une moralité hypocrite, qui cherche à conserver le pouvoir aux mains de la classe dominante.³¹⁸

Genet rejette le profit, chante l'exclusion, oppose la sédition à l'ordre, dresse sa religion face au catholicisme, précisément parce que la bourgeoisie a teinté d'hypocrisie ces valeurs. Il proclame une morale féodale, médiévale, « où le fort l'emporte sur le faible »³¹⁹. Dans un entretien avec Antoine Bourseiller, Genet, parlant de Mettray³²⁰, affirme :

Les enfants que nous étions à Mettray avaient déjà refusé la morale habituelle, la morale sociale de votre société parce que, dès notre arrivée à

J.G. — Jamais. Je n'ai pas réussi probablement, mais c'est mon attitude avec la langue française, que j'ai voulu façonner d'une idée aussi belle que possible, le reste m'était complètement indifférent. » FICHTE, POIROT-DELPECH, « *Dialogues* » *Jean Genet, op. cit.*, 1990 [1975], p. 37.

³¹⁶ La citation exacte est : « Celui qui critique ou repousse le jeu, est déjà entré dans le jeu. », BLANCHOT, Maurice, *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, NRF, 1980, p. 21, cité dans UVSLØKK, *Jean Genet. Une écriture des perversions, op. cit.*, 2011, p. 164.

³¹⁷ NOËL, *L'Outrage aux mots, op. cit.*, 2011 [1975], p. 44.

³¹⁸ UVSLØKK, *Jean Genet. Une écriture des perversions, op. cit.*, 2011, p. 37.

³¹⁹ *Ibid.*, p. 38. Voir également *Le Miracle de la Rose, op. cit.*, 2018 [1946], p. 18 : « Nous appartenions au Moyen Âge ».

³²⁰ Haut lieu de l'œuvre de Genet (principalement raconté dans *Miracle de la Rose*), la colonie agricole et pénitentiaire de Mettray était une colonie pénale qui accueillait les jeunes délinquants et tentait de les rééduquer. Genet y vécut, entre quelques fugues, pendant deux ans et demi, entre 1926 et 1929.

Mettray, nous acceptions très volontiers cette morale médiévale qui fait que le vassal obéit au suzerain, donc une hiérarchie très, très nette et basée sur la force, sur l'honneur, sur ce qu'on appelle encore l'honneur et sur la parole donnée, qui était très importante.³²¹

Cette conception austère – mais *honnête* – de la morale, il ne cesse de la reconduire dans ses romans. Ainsi des relations entre les « macs » et les prostituées ou les travestis ; Jean et Stilitano, Divine et Mignon, toutes les unions des romans genétiens, en somme, respectent une hiérarchie sévère, mais acceptée, parce qu'exempte de duplicité ou de faux-semblants. Les mâles dominants, les durs – Stilitano, Armand, Mignon – représentent les seigneurs, dominant leurs sujets et vivant sur leurs labeurs.

Cela dit, l'identité, le caractère et les actions des « macs », sous la plume de Genet, sont instables, comme nous le verrons plus loin ; l'inhérente versatilité des personnages des deux romans qui nous intéressent ici participe en premier lieu à cette subversion de l'ordre et du pouvoir. Nous retrouvons alors, à côté du couple *Bien-Mal*, le couple *masculin-féminin*, dont les frontières sont mobiles, poreuses et engagent à une réflexion sur le genre comme construction sociale et culturelle. L'indécidabilité du genre – grammatical ou social –, le travestissement et l'homosexualité relèvent du tabou avec lequel la société de Genet est mal à l'aise et qu'il se plaît à déconstruire à l'envi. L'écrivain se veut demiurge d'un monde vraisemblablement changeant, instable. Et ce faisant, il bouscule une conception rigide et traditionnelle de la sexualité, laquelle fut en grande partie modelée par la religion au cours des siècles.

Si la religion occupe une place centrale dans l'entreprise de subversion de Genet, ce n'est pas uniquement pour ses conceptions orthodoxes de la sexualité. Il s'agit plus globalement, pour l'écrivain, de renverser les vertus catholiques de l'Église : c'est-à-dire, les vertus théologiques (foi, espérance et charité) ainsi que les vertus cardinales (prudence, tempérance, justice et force d'âme). Genet puise dans le christianisme un matériau sacré qu'il met à contribution de sa quête de sainteté – une sainteté, de fait, toute dévoyée. Le poète, ancien enfant de chœur devenu blasphémateur, ne cesse de détourner les valeurs chrétiennes pour assouvir ses fantasmes d'homosexuel, de voleur et de traître, substituant ainsi ces épithètes aux vertus théologiques. *Notre-Dame-des-Fleurs* est en cela édifiant et subversif au possible ; en témoigne cette phrase qui, à elle seule, semble synthétiser le renversement qu'opère l'écrivain :

Les lèvres du scieur se posèrent sur la bouche de l'abbé, où elles enfoncèrent d'un coup de langue plus impérieux qu'un ordre royal le mégot. Le prêtre fut terrassé, mordu, et il expira d'amour sur la mousse gonflée d'eau. Après l'avoir presque dévêtu, l'étranger le caressa, reconnaissant, presque attendri (pensait l'abbé) ; il remit en place d'un coup d'épaule sa gibecière lourde d'un chat sauvage, ramassa son fusil et partit en sifflant un air apache. (NDF, 35)

³²¹ BOURSEILLER, Antoine, « Entretien avec Jean Genet », in GENET, Jean, *Œuvres complètes. L'Ennemi déclaré. Textes et entretiens*, t. IV, éd. Albert Dichy, Paris, Gallimard, 1991 [1964], p. 224.

Le scieur, le chasseur ; mieux (ou pire) : l'apache, renverse l'abbé, lui impose ses caresses, par une puissance propre à ces individus rustres et virils, qui « firent l'échine de l'abbé se raidir » (NDF, 34). Dans cet univers particulier et marginal, prospèrent, fleurissent ces scènes blasphématoires et pourtant éminemment poétiques pour ce saint peu orthodoxe qu'est Genet. L'écrivain et critique Conrad Detrez écrit, à propos de la religion chez l'écrivain :

La version du christianisme qui alimente son imagination est la plus voyante, la plus colorée, la plus sexuée puisqu'il s'agit du catholicisme romain, avec son panthéon de vierges, de veuves, avec son Dieu terrible (celui de l'Ancien Testament), ses apôtres tourmentés par la chair et présentés comme hypervirils et tantôt comme efféminés, avec ses flagellants, ses saints dénudés et ses délicieux martyrs (en version sulpicienne). Le chantre des rites d'un certain monde homosexuel y a donc puisé à pleines mains. La mythologie et l'imagerie catholique ont constitué un grand réservoir de métaphores et c'est sur la métaphore que se fonde le grand art romanesque. Or, qui dit métaphore dit transfert de sens, détournement, souvent retournement et même subversion (sémantique et parfois morale). C'est en quoi Genet est un écrivain religieux, forcément dévoyé.³²²

Si les romans de Genet sont à ce point subversifs et iconoclastes, qu'en est-il alors de la réception de ces derniers par ceux qu'il nomme ses « ennemis » ? Il semblerait, en effet, qu'une telle liberté à l'égard de la morale traditionnelle ne puisse se soustraire à la censure. Malgré certaines déclarations de l'écrivain³²³, les cinq romans de Genet (*Notre-Dame-des-Fleurs*, *Miracle de la Rose*, *Pompes funèbres*, *Querelle de Brest* et *Journal du Voleur*), écrits entre 1942 et 1948, paraissent dans un premier temps « sous le manteau » et sont vendus clandestinement ou par souscription. De plus, quatre d'entre eux n'ont pas de nom d'éditeur. En 1951, lorsque Gallimard envisage une publication des œuvres complètes de Genet, l'auteur est enjoint à expurger ses textes : ce qu'il accepte de faire en dépassant même les préoccupations éditoriales – compromettant parfois la cohérence des textes, dont nous reparlons plus loin. Mais la seule poursuite à l'encontre de l'œuvre de Genet concerne *Querelle de Brest* et plus particulièrement les illustrations suggestives de Jean Cocteau (non signées à l'époque) pour l'édition de 1947, ainsi que son poème « La galère » (lui aussi illustré, par Leonor Fini). En juillet 1954, Genet comparaît devant les tribunaux pour attentat aux mœurs et pornographie ; le verdict est rendu en janvier 1956, les ouvrages sont considérés comme « attentatoires aux bonnes mœurs » et Genet écope de huit mois de prison avec sursis et 100 000 francs d'amende – condamnation

³²² DETREZ, Conrad, « Une lecture de *Notre-Dame-des-Fleurs*. Jean Genet, écrivain religieux », *Revue des homosexualités*, *Masques*, no. 12, hiver 1981-1982, p. 54, cité dans HERVE, Martin, *L'idole creuse. Passion du sacré et logique de la perversion chez Jean Genet et Marcel Jouhandeau*, mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 2013 [en ligne], p. 16.

³²³ « La censure sur les mots dits "obscènes" n'existe pas en France... Quant aux mots dits obscènes, je peux dire ceci : ces mots existent. S'ils existent il faut les utiliser, sans cela il ne fallait pas les inventer. » GOBEIL, « Entretien avec Jean Genet », in GENET, *Œuvres complètes*, op. cit., 1991, [1964], p. 17.

cassée en cour d'appel quelques mois plus tard pour vice de forme³²⁴. Toujours est-il que le potentiel sulfureux des textes demeure et que certains lecteurs ont senti l'odeur « fangeuse » de ses romans, non sans toutefois lui reconnaître un potentiel littéraire certain³²⁵.

³²⁴ WHITE, *Jean Genet*, (trad.), Paris, Gallimard, 1993, p. 40 ; MARTIN, Eden-Viana, entrée « Autocensure » in HUBERT, *Dictionnaire Jean Genet*, *op. cit.*, 2014, pp. 47-50.

³²⁵ Voir MAURIAC, François, « Le cas Jean Genet », *Le Figaro littéraire*, 26 mars 1949, et plus encore, la critique de Jean-Jacques Gautier à l'égard de *Haute surveillance*, toutefois accusée d'exagération de la part de Mauriac. Les positions de Mauriac sont pour le moins intéressantes. Membre de l'Académie et catholique, Mauriac tout en dénonçant l'usage pervers du vice et du blasphème, avoue être « divisé » sur la question de l'œuvre poétique de Genet.

2.1 Des vertus théologiques

Il aperçut un jour les gardiens d'un temple traînant avec eux un quidam qui avait dérobé un vase, propriété du trésor : « Voilà, dit-il, les grands voleurs qui en entraînent un petit ».
DIOGÈNE DE SINOPE

L'expérience romanesque de Jean Genet entretient un étroit rapport avec les périodes d'errances qu'il a connues dans sa jeunesse. Nous avons relevé à plusieurs reprises la correspondance entre le narrateur et l'auteur – à l'exception de *Querelle de Brest*³²⁶ – dont le nom est Jean ; aussi, les thématiques romanesques sont nettement marquées par les expériences personnelles de l'auteur. Les personnages de *Notre-Dame-des-Fleurs* ou de *Journal du Voleur*, sont pour une large part des voleurs, des truands, mais de mauvais voleurs et de petits truands – encore que les divers assassinats pourraient contredire cela, nous y reviendrons. Là encore, l'écrivain tente de montrer que la communauté marginale qu'il met en scène n'a rien de commun avec ses détracteurs, lesquels sont voleurs et truands au moins également, mais avec la tare supplémentaire d'être hypocrites. Les quelques mots mis en exergue de ce sous-chapitre, prêtés à Diogène de Sinope représentent bien ce que dénonce Genet dans ses ouvrages. Dans l'entretien avec Antoine Bourseiller, alors que le sujet de conversation concerne la maison de correction de Mettray, l'auteur affirme :

Les gens qui l'ont organisé, c'est-à-dire le Baron Demetz et ses héritiers, ont gagné des fortunes énormes. Donc nous savions que tout ça, c'était le résultat d'une escroquerie qui était faite au-dessus de nous, qui dépassait de loin les vols que nous avons pu faire.³²⁷

Genet revendique son passé criminel, son passé de voleur et de vagabond sans manquer de suggérer que ceux-là mêmes qui l'ont condamné ne sont pas des saints, tant s'en faut. Nous retrouvons ici, telle que nous l'avons évoquée déjà à plusieurs reprises, la distinction entre le poète et la société ; le fameux *je* contre le *vous*³²⁸. Dans un extrait éminemment subversif de *Pompes funèbres*, le narrateur propose une définition du Mal et du poète qui a fait couler beaucoup d'encre. La voici :

Mon art consistant à exploiter le mal, puisque je suis poète, on ne peut s'étonner que je m'occupe de ces choses, des conflits par quoi se caractérise la

³²⁶ Dont on ne connaît pas le nom du narrateur. PHILIPPE, préface à *Jean Genet, Romans et poèmes, op. cit.*, à paraître.

³²⁷ BOURSEILLER, « Entretien avec Jean Genet », in GENET, *Œuvres complètes, op. cit.*, 1991 [1964], p. 223. S'il n'est pas avéré que Frédéric-Auguste Demetz (qui n'était d'ailleurs pas baron) et ses héritiers ont fait fortune, l'assertion de Genet évoque bien le ressentiment et les vœux qu'il porte sur le système pénitentiaire de Mettray.

³²⁸ Il y a évidemment chez Genet deux types de lecteurs : le « lecteur-ami » et le « lecteur-ennemi ». C'est bien entendu le second *vous* qui nous intéresse ici.

plus pathétique des époques. Le poète s'occupe du mal. C'est son rôle de voir la beauté qui s'y trouve, de l'en extraire (ou d'y mettre celle qu'il désire, par orgueil ?) et de l'utiliser [...] La définition habituelle du mal me fait croire qu'il n'est que le résidu de Dieu. La poésie ou l'art d'utiliser les restes. D'utiliser la merde et de vous la faire bouffer. Par mal, j'entends ici le péché contre les lois sociales ou religieuses [...]. (PF, 190).

L'écrivain avoue, quelques dizaines d'années plus tard, avoir donné cette définition « sous le coup du ressentiment »³²⁹, alors que le *vous* était l'ennemi contre lequel il s'engageait. À l'époque de l'écriture de ses romans, Genet utilise un vocabulaire particulier pour qualifier ceux qui représentent la classe dirigeante et surtout celle qui l'a condamné à plusieurs peines de prison.

Enfant, adolescent puis adulte, Genet n'a eu de cesse, selon ses propos, de se sentir « à part »³³⁰, exclu de la société. Pupille de l'assistance publique, ne se connaissant ni père ni mère, l'expérience de l'abandon l'a beaucoup affecté, notamment dans l'absence d'attaches à son pays, à la société et, en somme, aux autres. Cela dit, il faudrait nuancer le mythe du bâtard rejeté dès l'enfance par la société, socialement mort-né. Dans un essai qui a polarisé la critique, Ivan Jablonka propose précisément de déconstruire deux mythes qui entourent l'écrivain ; ou du moins en donne-t-il sa vision d'historien moins univoque, selon lui, que celle des prétendus thuriféraires de l'écrivain. Jean Genet, affirme Jablonka, est l'un des rares enfants auxquels l'assistance publique a donné tant d'attention. Élevé dans l'une des meilleures familles d'accueil de la meilleure agence de la meilleure région de l'Assistance publique, l'enfant Jean bénéficie d'une attention particulière de l'Assistance, laquelle lui donne à plusieurs reprises des opportunités, notamment en le plaçant chez le compositeur René de Buxeuil, en 1925³³¹. Mais l'écrivain en devenir ne rêve que d'aventures et de fugues, préfère l'errance et la création (« Le monde des vivants n'est jamais trop loin de moi. Je l'éloigne le plus que je peux par tous les moyens dont je dispose » (NDF, 205)). Sans pour autant nier le traumatisme de l'abandon, Genet s'éloigne par lui-même de la société et « [...] cela est très différent de l'analyse, de la vulgate sartrienne qui consiste à dire "la société a rejeté Jean Genet", "c'était une victime, il était presque mort-né socialement", "c'était un artiste maudit", ça, non seulement c'est du romantisme, mais ça ne tient pas face aux archives »³³².

Si l'on accueille avec intérêt ces nouvelles perspectives, la trajectoire de Jean Genet et le ressentiment terrible à l'égard de la société que l'on peut lire dans ses romans ne peuvent toutefois pas se passer de considération sur le rôle de la société de la Troisième République. Deux exemples suffiront à le démontrer³³³ : alors que Genet est un brillant élève, l'Assistance publique le retire des études après l'obtention de son certificat – sans

³²⁹ GOBEIL, « Entretien avec Jean Genet », in GENET, *Ceuvres complètes, op. cit.*, 1991, [1964], p. 17.

³³⁰ FICHTE, POIROT-DELPECH, « Dialogues » *Jean Genet, op. cit.*, 1990 [1975], p. 46.

³³¹ JABLONKA, Ivan, « La littérature et le mal », in *Jean Genet, entre succès et scandale [3 épisodes]*, La compagnie des auteurs, podcast France culture, février 2019, 15'-19' et WHITE, *Jean Genet, op. cit.*, 1993, p. 59 et ss.

³³² JABLONKA, « La littérature et le mal », in *Jean Genet, entre succès et scandale*, février 2019, 17'. On ne manquera pas de relever, comme le suggère Gilles Philippe, que la vision du livre de Sartre est ici très caricaturale et que ce dernier ne dit pas cela et ne cesse de mettre en garde contre la duplicité des propos de Genet.

³³³ *Ibid.*, 13'.

quoi aurait-il pu, sans doute, avoir un parcours scolaire remarquable, un peu à la manière d'un Albert Camus, affirme Jablonka. Deuxième exemple : sa première arrestation et son séjour en maison de correction, en 1926, sont la conséquence d'une législation punissant le vagabondage et criminalisant la pauvreté ; non pas pour vol donc, mais pour vagabondage.

Sans doute ces diverses cassures pourraient expliquer en partie la constante prise de position *contre* la société française de son époque. Il reste que certaines déclarations éminemment subversives contre la France, alors en pleine Occupation, ne se justifient que très difficilement, telles que :

Mignon est un géant, dont les pieds courbes couvrent la moitié du globe, debout, les jambes écartées dans une culotte bouffante de soie bleu ciel. Il trique. Si fort et calmement que des anus et des vagins s'enfilent à son membre comme des bagues à un doigt. Il trique. Si fort et si calmement que sa virilité observée par les cieux a la force pénétrante des bataillons de guerriers blonds qui nous enculèrent le 14 juin 1940 posément, sérieusement, les yeux ailleurs, marchant dans la poussière et le soleil. (NDF, 87)

Il y a dans les romans de Genet une fascination lancinante pour les brutes, les criminels, les assassins et même lorsque ceux-ci sont nazis, cela n'empêche pas l'écrivain de leur vouer une admiration homoérotique. Dans un entretien qu'il accorde à Hubert Fichte, Genet s'exprime en des termes très durs à l'égard de la France vaincue par le régime nazi. Ainsi de ces déclarations :

J.G — Je n'ai ni père ni mère [...] J'étais immédiatement tellement étranger, oh ! le mot n'est pas fort, haïr la France, c'est rien, il faudrait plus que haïr, plus que vomir la France – le fait que l'armée la plus prestigieuse au monde, il y a 30 ans, ait capitulé devant les troupes d'un caporal autrichien, et bien ça m'a ravi. J'étais vengé, mais je sais bien que ce n'est pas moi qui ai mis en œuvre ma vengeance... Enfin la société française a pris un coup et je ne pouvais qu'aimer celui qui avait fait prendre un sérieux coup à la société française.³³⁴

Et dans l'entretien avec Bertrand Poirot-Delpech :

B.P.-D. — Avez-vous aimé des salauds ?

J. G. — L'homme que vous appelleriez salaud sous votre regard objectif, sous mon regard subjectif n'en est plus un. Hitler par exemple, lorsqu'il a mis une raclée aux Français, j'étais heureux. Les Français ont été lâches.

[...]

B.P.-D. — Et ça vous a paru marrant ?

J. G. — Oh ! grisant, je vous assure.³³⁵

³³⁴ FICHTE, POIROT-DELPECH, « Dialogues » Jean Genet, *op. cit.*, 1990 [1975], p. 17.

³³⁵ *Ibid.*, p. 65.

Ces positions à l'égard de l'Allemagne nazie sont ambiguës et gênent la critique³³⁶. Si les références à Hitler, à la guerre, aux nazis sont nombreuses dans ses romans, c'est dans *Pompes funèbres*³³⁷ et dans des écrits moins connus et plus tardifs tels que *L'enfant criminel* (1949) ou *L'étrange mot d'...* (1967) qu'elles sont plus prégnantes. Aussi nous nous contenterons de camper une position neutre et de ne relever que les aspects qui font généralement consensus concernant le fascisme ou le nazisme. Car, malgré ce que certains critiques peuvent en dire, il semble évident qu'il y ait une certaine fascination pour la violence du fascisme dans les écrits de Genet, même si celle-ci se rattache plus globalement à son projet subversif qui loue la déconstruction d'une morale manichéenne, un désir de mort, l'attraction du crime ou des valeurs réprouvées. Dans le *Journal du Voleur*, le narrateur suggère son attraction et son trouble face aux troupes allemandes qui « seuls, à l'époque d'Hitler réussirent à être à la fois la Police et le Crime. Cette magistrale synthèse des contraires, ce bloc de vérité était épouvantable, chargés d'un magnétisme qui nous affolera longtemps » (JV, 214). De même que *Notre-Dame-des-Fleurs* s'ouvre par la référence aux avions allemands, mêlés aux criminels en l'honneur de qui il écrit ce livre. Ce qui fascine Genet, chez Hitler et dans le fascisme plus généralement, c'est la puissance de mort et le caractère brutal et viril que l'on prête prétendument à toute puissance guerrière. D'une certaine manière, toujours selon une *poét(h)ique* du déport et du contrepied, Genet se pose en traître de la société française ; il prend sa revanche à l'égard de cette dernière et la tente de la réduire à néant. Nous retrouvons ici les vertus théologiques que l'auteur glorifie ; la trahison (de la société et de la Nation), le désir homosexuel (envers ces soldats aux cuisses « brutales et colossales » NDF, 34) et le crime dont le vol n'est qu'un aspect, par synecdoque.

Si la littérature critique des œuvres de Genet n'accorde pas de chapitre dédié au vol – à l'exception notable de *Saint Genet*, dont le point de départ est précisément le vol commis par Lou, dans un extrait du *Journal du Voleur*, publié dans les *Temps modernes*, mais non repris dans le livre³³⁸ – deux raisons peuvent l'expliquer selon nous. Tout d'abord, comme nous venons de le mentionner, le vol n'est qu'un aspect du crime et en ce sens il y est absorbé et envisagé à l'aune de considérations plus générales sur le crime, ses motifs, son pouvoir d'attraction, ses conséquences, etc. Deuxièmement, les considérations de l'auteur sur le vol sont amplement développées dans le *Journal du Voleur* et proposent des informations métatextuelles inestimables. C'est donc selon ces

³³⁶ Concernant les liens de Genet avec le nazisme, voir principalement, MARTY, Éric, « Jean Genet à Chatila », in *Bref séjour à Jérusalem*, Paris, Gallimard, 2003 ; MARTY, Éric, « Jean Genet politique, le grand malentendu », in BOUJU, Emmanuel (dir.), *L'engagement littéraire*, Presses Universitaires de Rennes, 2005. Et les réponses de DICHY, Albert, KECHICHIAN, Patrick, « Genet maintient le dernier lien des coupables avec le monde », *Le Monde*, 3 avril 2003 ; VANNOUVONG, Agnès, *Jean Genet, les revers du genre*, Dijon : Presses du Réel, 2010, p. 179.

³³⁷ On trouve, par exemple, des phrases tels que « Il est naturel que cette piraterie, le banditisme le plus fou qu'était l'Allemagne hitlérienne provoque la haine des braves gens, mais en moi l'admiration profonde et la sympathie. Quand un jour, je vis derrière un parapet tirer sur les Français les soldats allemands, j'eus honte soudain de n'être pas avec eux, épaulant mon fusil et mourant à leurs côtés » (PF, 133). Néanmoins, comme le suggère Uvsløkk, le roman est écrit après la guerre et la défaite allemande, ainsi que pour honorer la mémoire d'un résistant communiste. UVSLØKK, *Jean Genet. Une écriture des perversions*, op. cit., 2011, p. 88.

³³⁸ Nous remercions Gilles Philippe pour la précision.

deux voies que nous proposons quelques considérations sur le vol dans les premières œuvres de l'écrivain.

Le vol est une pratique coutumière du milieu dans lequel évoluent les personnages de *Notre-Dame-des-Fleurs* ou du *Journal du Voleur* ; il est un moyen de reconnaissance et d'acceptation par la communauté, ainsi de Culafroy au patronage pour le Redressement de l'Enfance :

Son air finement cruel, ses gestes outrés dans l'obscène et le poissard, avaient formé de lui une telle image que les enfants cyniques et candides le reconnurent pour l'un des leurs, et lui, par un souci que vous diriez exagéré, un souci d'être consciencieux, d'être jusqu'au bout de l'aventure le personnage supposé, s'y conforma. Il ne voulait pas décevoir. Il prit part aux coups durs. Avec quelques autres d'une petite brigade scellée comme une bande, il aida à commettre un petit vol à l'intérieur du patronage. (NDF, 239)

De la même manière, dans *Journal du Voleur*, Jean est traité avec mépris et soumission par Armand (JV, 150-151) jusqu'au jour où il se met à dépouiller les « tantes » et acquiert ainsi la reconnaissance de celui-ci : « En effet, depuis qu'il savait mes audaces nocturnes, Armand me traitait comme un pote. Il me parlait, il me donnait des conseils. Son mépris disparut, remplacé par une sollicitude un peu attendrie, maternelle » (JV, 211). Le vol permet à son auteur d'être associé à la caste des durs, des repris de justice, à l'envers du bien, dans la communauté du mal. Cela dit, et paradoxalement, l'aspect communautaire du vol ne dure jamais et le voleur, chez Genet, est toujours seul. Seul parce que le vol sévit envers et contre tous, il a partie liée aux valeurs *négligées* de la morale viciée de l'auteur ; la lâcheté, la trahison, l'homosexualité et... la sainteté³³⁹.

Le vol est, nous l'avons dit plus haut, la partie d'un tout, qu'on nomme le crime (assassinat, vol, violence, etc.) et une certaine fascination à l'égard de ce dernier s'exerce sur les personnages des romans de Genet – *Notre-Dame-des-Fleurs*, n'est-il pas dédié à ces assassins considérés comme une « merveilleuse éclosion de belles et sombres fleurs » (NDF, 10) ? Le crime revêt deux fonctions dominantes dans l'écriture genétienne : c'est d'abord pour provoquer, déranger le lecteur et, plus précisément, la société avec laquelle il veut régler ses comptes. La seconde fonction sert des objectifs poétiques, religieux et érotiques de l'écrivain. Mais provoquer le lecteur, au-delà de la gratuité, sert un objectif plus secret : prouver qu'au sein même de l'abject demeure une certaine fascination commune à toutes et tous : « Car la fascination s'unit à l'horreur. Ce que nous ne connaissons pas, ce qui nous est étranger, nous dérange justement parce que cela n'entre pas dans l'ordre de notre monde, et cela nous attire parce que nous désirons connaître et comprendre l'inconnu. L'assassin est troublant parce qu'il est différent de nous ; il nous

³³⁹ Ainsi Genet note, dans *Journal du Voleur* : « La Gestapo française contenait ces deux éléments fascinants : la trahison et le vol. Qu'on y ajoutât l'homosexualité, elle serait étincelante, inattaquable. Elle possédait ces trois vertus que j'érige en théologiques, capables de composer un corps aussi dur que celui de Lucien. Que dire contre elle ? Elle était hors du monde. Elle trahissait (trahir signifiait rompre les lois de l'amour). Elle se livrait au pillage. Elle s'exclut du monde, enfin, par la pédérastie. Elle s'établit donc dans une solitude increvable. » (JV, 167)

captive parce qu'il nous ressemble »³⁴⁰. Le crime se rapproche du sacré en ce sens qu'il peut être considéré comme un *mysterium tremendum*. C'est la rencontre et l'alliance de l'effroi ou de la terreur (*tremendum*) et de la fascination (*fascinans/mysterium*), dont parlent Carl Gustav Jung et Rudolf Otto³⁴¹, avec le terme de « numineux » – une expérience affective du sacré. Il nous semble que les scènes de violences ou de crimes dans *Notre-Dame-des-Fleurs* ou *Journal du Voleur*, relèvent précisément de cela. Lorsque Divine, par exemple, se décide à assassiner (c'est-à-dire, précisons-le, avec préméditation), c'est à la suite d'une expérience sacrée : « Enfin, un jour, alors qu'elle ne s'y attendait pas, immobile dans son lit, Dieu la prit et la fit sainte »³⁴² (NDF, 362). Pour Divine, la sainteté traditionnelle n'a rien d'enviable et c'est donc contre cette conception qu'elle oppose le crime ; il s'agit d'assassiner pour devenir irrécupérable par la sainteté habituelle. Alors, la sainteté de Divine, sans doute, se trouve-t-elle dans ce *mysterium tremendum* du crime, dans une pulsion de mort, d'une ivresse destructive et dionysiaque. Dans l'entretien avec Hubert Fichte, Genet, parlant de cette ivresse destructive, suggère qu'elle est présente dans toutes les sociétés et dans toutes les époques – sous différents aspects et dans des mesures variées, certes, mais présente « même chez les hommes les plus conscients et les plus intelligents »³⁴³. La plupart du temps, cette pulsion est évacuée par le potlatch ou le carnaval ; le premier étant la destruction ostentatoire de biens, le second un renversement des valeurs dans lequel le haut devient le bas, le mal devient le bien. Le crime, ou en l'occurrence l'assassinat, est évidemment l'abréaction, la transgression suprême de ces pulsions, mais il sert l'objectif *poét(h)ique* de Genet : s'éloigner du bien une fois pour toutes, s'enliser dans l'abject, sans rémission possible, sans échappatoire : « Car "À quoi me servirait d'être mille fois bonne, maintenant ? Le moyen de racheter ce crime inexpiable ? Donc soyons mauvaise." » (NDF, 363)³⁴⁴.

Le défilé de criminels qui ouvre *Notre-Dame-des-Fleurs*, dont les crimes ne sont évoqués que brièvement, souligne l'admiration que Genet leur porte (« j'ai bandé pour le crime », JV 13). Les criminels gênent, qu'ils soient fictifs ou réels, perturbent et fascinent Genet par la souveraineté et la puissance de leurs actes. Si le rapprochement du criminel et du saint est explicite et occupe une place importante, l'union du criminel et du roi est aussi présente, dès les premières pages des deux romans qui nous occupent. Ainsi en est-il de l'aviateur allemand de *Notre-Dame-des-Fleurs* qui lâche des bombes sur la ville et pour qui « se déchaînèrent les sirènes, les cloches, les cent et un coups de canon réservé au Dauphin, les cris de haine et de peur. » (NDF, 11) et des derniers bagnards du *Journal du Voleur* : « Cependant que j'écris ce livre, les derniers forçats rentrent en France. [...]

³⁴⁰ UVSLØKK, Jean Genet. *Une écriture des perversions*, op. cit., 2011, p. 28.

³⁴¹ OTTO, Rudolf, *Le sacré. L'élément non rationnel dans l'idée du divin et sa relation avec le rationnel*, [trad.], Paris, Payot et Rivages, 1917 ; JUNG, Carl Gustav, *Psychologie et religion*, Paris, Buchet Chastel, 1969.

³⁴² Dans l'édition Folio, la phrase est modifiée ainsi : « Enfin, un jour, alors qu'elle ne s'y attendait pas, immobile dans son lit, Dieu la prit pour une sainte ». Nous soulignons.

³⁴³ FICHTE, POIROT-DELPECH, « Dialogues » Jean Genet, op. cit., 1990 [1975], p. 33.

³⁴⁴ Genet, comme nous l'avons déjà dit, n'est pourtant pas dupe que s'affranchir de la morale – de la façon la plus abjecte, de surcroît – c'est tout de même avoir partie liée à cette morale : « Pour Divine, écrit-il, commettre un crime afin de se libérer du joug des puissances morales, c'est encore avoir partie liée à la morale. Elle ne veut pas d'un beau crime. Elle chante qu'elle se fait enculer par goût » (NDF, 359). Sans doute est-ce pour cela que même dans le mal, le travail de sape se poursuit et que la trahison et le crime fleurissent encore.

L'héritier des rois éprouve un vide pareil si la république le prive du sacre » (JV, 11)³⁴⁵. Le criminel génétien est un roi en devenir ; il est ce dauphin à qui l'auteur « souri[t] d'amour » (NDF, 11) ; il est par son crime élevé à une dignité sans pareille. Ici s'opère encore une fois un renversement entre le haut et le bas ; le roi et le criminel échangent de place et la mise à mort de ce dernier, ou la fermeture d'un bague devient, pour Genet, un acte de lèse-majesté. Cela dit, la mort du criminel est aussi le moyen par lequel il accède à la sainteté, au martyr, dont nous reparlerons. Les assassins réels qu'évoque l'écrivain au début de *Notre-Dame-des-Fleurs*, sont tous exécutés pour leur crime (« Ces assassins maintenant morts », NDF 10) et le même destin attend les criminels fictifs du roman ; Notre-Dame qui avait étranglé un vieil homosexuel est guillotiné, Divine qui avait provoqué la mort d'une petite fille meurt de la phtisie (de même qu'Harcamone qui a violé et assassiné, dans *Miracle de la Rose*, est exécuté)³⁴⁶. C'est que, comme le suggère Genet, « [...] si j'aime leur crime c'est pour ce qu'il contient de châtement, de "peine" (car ne je puis supposer qu'ils ne l'ont pas entrevue. [...] » (JV, 13). Il y a effectivement, suggère Uvsløkk, une volonté de purification dans le châtement d'un crime. Partant de l'étymologie double de châtier (*castigare*) et chaste ou pur (*castus*)³⁴⁷, il défend que l'idée même du crime est motivée précisément par sa conséquence, son châtement qui est considéré par Genet comme une espèce de sanctification, point de mire du criminel qui prépare sa gloire future : la sainteté – et la grâce est considéré comme une insulte (« — J'te fais grâce, jeta le gars avec mépris ». /Java ne broncha pas. Il accepta l'insulte. » JV, 126). Le châtement peut être de natures variées ; il peut s'agir de l'exécution, mais aussi plus trivialement de l'exclusion – d'une communauté, d'une société, du bien, du mal, etc.

Ainsi le crime qui mène à l'exclusion par excellence est la trahison – crime plus avilissant que l'assassinat, selon l'écrivain (JV, 119). Les romans de Genet sont emplis de traîtres, d'indics, de « donneuses », chéris par l'auteur et le narrateur lui-même en est un. La trahison, la honte la lâcheté sont élevées au rang des plus exquis vertus – sans doute Genet aurait-il contresigné ce propos de Céline : « Toute possibilité de lâcheté devient une magnifique espérance à qui s'y connaît » (VN, 131). Car la lâcheté pour Genet (et visiblement pour Céline) ouvre des horizons inattendus et grisants. Pour les assassins, nous avons dit l'admiration et la fascination de l'auteur, pour les lâches, c'est tout différent puisque lui-même (narrateur ou auteur) en fait partie. Premièrement, c'était l'objet du chapitre I, Genet trahit la langue. Pire encore, il la trahit doublement ; il trahit d'abord la langue bourgeoise, puis trahit ensuite la langue du Milieu³⁴⁸. Ensuite, la plupart des personnages, si ce n'est tous, sont des traîtres ou rêvent de franchir le pas. Ainsi de cet enseigne de vaisseau fusillé pour trahison (NDF, 9 ; JV, 81), de Divine qui « vole et trahit ses amis » (NDF, 359), de Java qui a trahi la France en rejoignant la Waffen SS et surtout qui en est fier (JV, 118), de Stilitano qui rêve de trahison avec le narrateur (JV, 55-56). Le cas de Stilitano semble exemplaire pour montrer que toute trahison est à double fond, dans le roman. La trahison génétienne est particulière en ce qu'elle n'est pas au

³⁴⁵ L'abolition du bague et la fermeture du dernier bague sont prononcées respectivement en 1938 et 1945, en France. WHITE, *Jean Genet, op. cit.*, 1993, p. 356.

³⁴⁶ UVSLØKK, *Jean Genet. Une écriture des perversions, op. cit.*, 2011, p. 35.

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 35.

³⁴⁸ Cf. *supra*, chapitre II : « Une alchimie douteuse : la conjugaison des contraires »

service d'une cause, autre que métaphysique. Les héros génétiques ne trahissent pas pour « le camp adverse », ils ne trahissent pas en vertu d'une nécessité de laquelle naîtrait un Bien :

Trahir peut être un geste beau, élégant, composé de force nerveuse et de grâce. J'abandonne décidément l'idée de noblesse qui distrait au profit d'une forme harmonieuse, une beauté plus cachée, presque invisible, qu'il faudrait déceler ailleurs que dans les actes et les objets réprouvés. Personne ne se méprendra si j'écris : « La trahison est belle », et n'aura la lâcheté de croire — feindre de croire — que je veuille parler de ces cas où elle est rendue nécessaire et noble, quand elle permet que s'accomplisse le Bien. Je parlais de la trahison abjecte. Celle que ne justifiera aucune héroïque excuse. Celle qui est sourde, rampante, provoquée par les sentiments les moins nobles : l'envie, la haine (encore qu'une certaine morale ose classer la haine dans les sentiments nobles), la cupidité. Il suffit pour cela que le traître ait conscience de sa trahison, qu'il la veuille et qu'il sache briser ces liens d'amour qui l'unissaient aux hommes. Indispensable pour obtenir la beauté : l'amour. Et la cruauté le brisant. (JV, 275-276)³⁴⁹

Ainsi le désir de trahison de Stilitano ne serait pas au service d'un Bien, mais précisément au service d'une abjection :

- À qui les [les secrets de La Légion] vendre ?
- L'Allemagne.
- Mais, après quelques secondes de réflexion, il se décida :
- L'Italie.
- Mais tu es Serbe. C'est vos ennemis.
- Et après ? (JV, 55)

Stilitano ne trahirait pas pour son pays, mais précisément contre celui-là. D'ailleurs, le traître est conscient de son acte et c'est la perspective d'une « catastrophe terrible » (JV, 56) qui l'attire et l'exalte. Dans *Notre-Dame-des-Fleurs*, Mignon est sans doute de la même trempe qu'un Stilitano. Lui qui vend ses amis aux flics (NDF, 52) incarne la figure du traître, aimant trahir : « Vendre les autres lui plaisait, car ça l'inhumanisait. M'inhumaniser est ma tendance profonde. Il revoyait sur la première page d'un journal du soir la photographie de cet enseigne de vaisseau dont j'ai parlé, fusillé parce qu'il avait trahi. Et Mignon pensa : "Vieux pote ! Frangin." » (NDF, 52). En trahissant ses amis, le traître n'est pourtant pas accepté par la communauté pour laquelle il « travaille ». Bien au contraire même : jamais suffisamment fiable, le traître est rejeté dans l'entre-deux des communautés ; il est entre deux mondes, dans un hiatus qui l'isole et le promet à la solitude. Et c'est précisément cette solitude que je recherche le traître ou le voleur génétique, car cette solitude seule permet la sainteté. Sartre notait à propos du vol qu'il n'y

³⁴⁹ L'exemple est cité dans UVSLØKK, *Jean Genet. Une écriture des perversions*, op. cit., 2011, p. 81.

avait pas de réciprocité³⁵⁰. L'acte du voleur, de même que celui du traître, est un acte secret, commis à la faveur d'un coin sombre ou d'une pissotière déserte qui « détruit une fois de plus [...] les chers liens de la fraternité » (JV, 91), poussant le voleur vers une solitude terrible et, paradoxalement, jouissive. Si le lien, si subversif et iconoclaste qu'il soit, entre le criminel et le saint peut être fait, c'est précisément parce que la morale de Genet est viciée ; nous avons dit que le système des valeurs genétiennes se dressait tout entier dans le mal, et le vol ou la trahison forment ce point de départ d'une quête vers la sainteté :

Sur la route d'Alicante [...] le vol que je commis devint à mes yeux un acte très dur, très pur, presque lumineux, et que le diamant seul peut représenter. [...]

Ce vol étant indestructible je décidai d'en faire l'origine d'une perfection morale.

— Il est lâche, veule, sale, bas... (je ne le définirai qu'avec des mots indiquant la honte), aucun des éléments qui le composent ne me laisse une chance de le magnifier. Pourtant je ne renie point ce plus monstrueux de mes fils. Je veux couvrir le monde de sa progéniture abominable. (JV, 91)

Dans l'entretien avec Madeleine Gobeil, Genet affirme que le lien entre le criminel et le saint est la solitude – c'est-à-dire qu'entre le criminel et la société, de même qu'entre le saint et la société, il n'y a pas « d'accord visible »³⁵¹. Saints et criminels font partie de ces êtres marginaux pour qui la société n'est qu'un obstacle à des hauteurs plus enviables. Le lecteur des œuvres de Genet – qu'il s'agisse du roman ou du théâtre – ne peut qu'être frappé de la place que prennent la religion, ses rites, ses cultes, sa mythologie ; si c'est dans *Les Bonnes* (1947) qu'il note que le criminel et la sainte forment le couple éternel³⁵², il demeure que ses premiers romans sont tout aussi subversifs concernant la religion chrétienne.

La sainteté, cette espèce d'ascèse vers la perfection morale (JV, 237) est inversée chez Genet, comme nous avons pu le dire à de nombreuses reprises ; au lieu de s'orienter vers la Grâce divine, le narrateur et les personnages poursuivent une quête de sainteté dans l'abject et le Mal. Cela dit, pour être inversée, la conception de la sainteté genétienne n'est pas pour autant vidée de l'héritage chrétien, tant s'en faut. En cela elle rappelle « l'hyperchristianisme » de Bataille, lequel utilise cet héritage « afin de mieux le pervertir et ainsi le dépasser [...] »³⁵³. Il y a chez Genet une espèce de liturgie du mal qui se revêt des oripeaux de la religion chrétienne avec ce qu'elle a de cultes, de rituels et de

³⁵⁰ SARTRE, *Saint Genet, comédien et martyr*, op. cit., 1952, p.52. L'auteur ajoute, dans une note, qu'il en va de même pour les pédérastes.

³⁵¹ GOBEIL, « Entretien avec Jean Genet », in GENET, Jean, *Œuvres complètes*, op. cit., 1991, [1964], p. 20.

³⁵² GENET, Jean, *Les Bonnes*, Paris : L'Arbalète, 1947, p. 49, cité dans GOBEIL, « Entretien avec Jean Genet », in GENET, Jean, *Œuvres complètes*, op. cit., 1991, [1964], p. 20. L'idée lui viendrait aussi de *Crime et châtiment* auquel il fait une allusion dans *Journal du Voleur*.

³⁵³ UVSLØKK, *Jean Genet. Une écriture des perversions*, op. cit., 2011, p. 34.

cérémonies ; le crime a des goûts de Première Communion³⁵⁴, la trahison est une espèce de baptême qui fonctionne comme le point de départ d'une ascèse inversée.

Si dévoyé qu'il soit, il existe un héritage chrétien évident dans la quête de Genet. La sainteté chrétienne serait, en partie, un renoncement aux liens terrestres et l'abandon à Dieu³⁵⁵. Ainsi retrouvons-nous cette idée dans *Notre-Dame-des-Fleurs* : la déchéance des personnages genétiens (Divine en tête) remplace l'idée de sainteté et le renoncement en est la base (« Culafroy et Divine, aux goûts délicats, seront toujours contraints d'aimer ce qu'ils abhorrent, et cela constitue un peu de leur sainteté, car c'est du renoncement. » NDF, 164). Évidemment, le renoncement chrétien suppose une vision toute différente : le chrétien en quête de sainteté renonce à sa vie passée, sa vie de pécheur. Il se repent de ses fautes et se consacre alors à une vie droite et aux préceptes chrétiens. Ce qui n'est évidemment pas le cas de Genet : s'il admet être pécheur, jamais ne regrette-t-il, ni ne renie-t-il sa vie passée (JV, 218) et c'est en cela, comme le note Uvsløkk, que cette aspiration à la sainteté « reste l'un des traits les plus subversifs de ses récits »³⁵⁶. D'ailleurs, notons que l'écrivain, alors en prison, loin de regretter ses actes passés, affirme accepter « l'irréversible » (NDF, 375) de son avenir ; ainsi note-t-il, à la veille de son procès où il risque la relégation : « J'ai résigné mes désirs. Moi aussi, je suis "déjà plus loin que cela" (Weidmann). Que toute une vie d'homme donc, je demeure entre ces murs. » (NDF, 375). Il s'agit bien ici d'une espèce de renoncement ; un renoncement de la liberté, un exil en dehors du monde et des hommes, à l'image du moine qui se retire dans son monastère. D'ailleurs, l'écrivain note, quelques lignes plus loin : « Et si je suis condamné ? Je revêtirai la bure et ce vêtement couleur de rouille aussitôt m'obligera au geste monastique : mes mains cachées dans mes manches, et suivra l'équivalente attitude de l'esprit : je me sentirai devenir humble et glorieux [...] » (NDF, 376).

Ce rapprochement entre le prêtre (ou le moine) et l'écrivain est ailleurs développé. Dans *Journal du Voleur*, le narrateur est un vagabond qui n'a pas d'attache, pas de biens, pas d'argent : « Avec Stilitano je fus la pauvreté sans espoir » (JV, 101) et plus loin : « J'ai donc été ce petit misérable qui ne connut que la faim, l'humiliation du corps, la pauvreté, la peur, la bassesse. De tant d'attitudes renfrognées, j'ai tiré des raisons de gloire. » (JV, 124). Hors de ses romans, l'écrivain n'a pas une situation beaucoup plus stable que ses personnages ; il vit dans des hôtels, son adresse est celle de la maison d'édition Gallimard et il ne possède apparemment que « sept livres, un réveille-matin, une veste de cuir, trois chemises, un complet et une valise »³⁵⁷. À côté du vœu de pauvreté, Genet semble également faire sien le précepte de chasteté – mais, une fois encore, non pas au sens traditionnel du terme. La prétention à la chasteté ne laisse pas de surprendre, considérant les scènes explicites de sodomie et de fellations entre hommes. La chasteté genétienne ne serait donc pas à envisager comme l'abstention des relations sexuelles, mais plutôt, comme le suggère Uvsløkk, en rapport avec la pureté spirituelle, au châtement et donc à la purification³⁵⁸. Sur les cinq occurrences des termes chaste ou chasteté, dans

³⁵⁴ FICHTE, POIROT-DELPECH, « Dialogues » *Jean Genet, op. cit.*, 1990 [1975], p. 33.

³⁵⁵ UVSLØKK, *Jean Genet. Une écriture des perversions, op. cit.*, 2011, p. 48.

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 47.

³⁵⁷ GOBEIL, « Entretien avec Jean Genet », in GENET, Jean, *Œuvres complètes, op. cit.*, 1991, [1964], p. 27.

³⁵⁸ UVSLØKK, *Jean Genet. Une écriture des perversions, op. cit.*, 2011, p. 46.

Notre-Dame-des-Fleurs, quatre sont liées à un acte (homo)sexuel (NDF, 13, 80,134,159). En revanche, la chasteté a peut-être plus de sens dans le *Journal du Voleur*, où elle concerne l'abstinence et le refoulement de l'acte sexuel avec Stilitano : « Cependant Stilitano, de se refuser à mon plaisir devenait le symbole de la chasteté » (JV, 73).

Les rapports au sacré dans l'œuvre de Genet sont nombreux et toujours à revers de l'habituelle conception chrétienne. Que ce soit par une figuration de la Trinité (invertie, à l'évidence) représentée dans les relations de Mignon (« l'Éternel sous forme de mac », NDF, 21), Divine la fausse Vierge et Notre-Dame le faux Christ³⁵⁹, ou que ce soit dans la trajectoire hagiographique de Culafroy-Divine (c'est-à-dire marquée par une naissance mystérieuse, une vie de débauche et une conversion)³⁶⁰, la religion chrétienne, chez Genet fonctionne comme un réservoir de mots révévés, de valeurs sacrées servant à magnifier les tares de ses anti-héros et justifier le geste poétique de l'écrivain.

Nous avons dit que l'hypocrisie prétendue de la chrétienté, de sa société avait poussé Genet à remplacer les vertus théologiques par une triade subversive composée du vol, de la trahison et de l'homosexualité. Évidemment, ces vertus se doublent et envisagent d'autres thèmes tels que la religion, le crime, la politique même dans une certaine mesure et participent à renverser les valeurs d'un monde qu'il repousse. Il nous reste maintenant à montrer en quoi la sexualité genétienne, provocante pour le moins, participe de cette subversion des valeurs que nous décrivons ici.

2.2 Subversion du genre

Je vous parlerai de Divine, au gré de
mon humeur mêlant le masculin au
féminin³⁶¹. JEAN GENET

Si l'homosexualité constitue la troisième vertu théologique de Jean Genet, et qu'à ce titre elle aurait pu avoir sa place dans le sous-chapitre précédent, il nous paraît plus pertinent de la joindre à celui-ci puisqu'elle enjoint à des considérations qui dépassent simplement le concept de sexualité, notamment en problématisant ce qui ressortit aux imbrications des notions de sexe et de genre. De plus, toute division répond à des impératifs de lecture ou d'écriture qui sont subjectifs ; le texte n'envisage évidemment pas de catégories hermétiques les unes aux autres. Les valeurs que Genet subvertit forment un enchevêtrement de thèmes qui se télescopent et transcendent les barrières ainsi posées ; la preuve en un exemple célèbre : le jeune Culafroy qui s'infiltré dans l'église et

³⁵⁹ BENDHIF-SYLLAS, Myriam, entrée « Mignon » in HUBERT, *Dictionnaire Jean Genet, op. cit.*, 2014, p. 430-435.

³⁶⁰ On lira avec bénéfice UVSLØKK, *Jean Genet. Une écriture des perversions, op. cit.*, 2011, pp. 48-50.

³⁶¹ Habile déclaration de Jean Genet qui surmonte ainsi les difficultés de la dénomination des genres en français – notamment lorsqu'il s'agit de l'union des deux (travesti. e. s) : la langue française est, en ce sens, bel et bien fasciste, comme l'annonçait Barthes en 1970. Nous faisons ainsi nôtre cette déclaration de Genet et l'appliquons aux lignes qui suivent.

y profane l'hostie. L'acte de profanation de Lou est déjà, en soi, un acte sacrilège et hautement subversif ; en *renversant* le sacré (« Lou-Culafroy saisit les trois hosties et les laissa tomber sur le tapis » (NDF, 184), il abat les barrières entre le sacré et le profane. Si Lou se situe entièrement dans une perspective sacrée (ayant conscience de son sacrilège, il attend résolu d'être terrassé par un miracle), le miracle n'a pourtant pas lieu ; ou plutôt : « le miracle eut lieu. Il n'y eut pas miracle. Dieu s'était dégonflé » (NDF, 184). Mais pire encore, la scène propose une allusion sexuelle qui redouble le potentiel subversif de l'acte : « Les doubles-rideaux du tabernacle étant mal joints, ménageant une fente aussi obscène qu'une braguette déboutonnée, laissaient dépasser la petite clef qui tenait la porte close » (NDF, 183). Ainsi la profanation eucharistique qui court dans le roman se double ici d'une dimension sexuelle provocatrice.

Toujours est-il que Genet, comme Hélène Cixous le note dans « Le rire de la Méduse », fait figure d'exception dans la littérature du XX^e siècle en problématisant le genre ; ou du moins fait-il partie des rares écrivains masculins « qui n'ont pas peur de la féminité »³⁶², nous y reviendrons.

Figure d'exception, Genet l'est par ailleurs dans la nouveauté violente, dans *Notre-Dame-des-Fleurs*, de sortir l'homosexualité de « [...] ses grands jeux de masques et d'allusions »³⁶³. Il est vrai que l'homosexualité avait déjà été traitée par de grands auteurs tels que Gide, Proust ou Cocteau, mais toujours de manière voilée et très timidement ; Proust se pose en observateur « [...] tolérant, patient, quasi scientifique de l'homosexualité »³⁶⁴. Gide quant à lui, quand bien même publie-t-il, en 1911, *Corydon*, où il suggère une foule de réflexions sur l'homosexualité, il le fait sans nom d'auteur ni d'éditeur. Une dizaine d'années plus tard, il signe toutefois son roman autobiographique *Si le grain ne meurt*, dans lequel il révèle sa première expérience sexuelle – mais toujours de manière détournée³⁶⁵. Dès 1931, d'autres allusions homosexuelles, tirées de son journal intime sont publiées (anonymement puis, par la suite, signées). En 1921, Cocteau fait à son tour paraître un livre « délicieusement malsain de style pur et de pensées impures »³⁶⁶, *Le livre blanc*, sans nom d'auteur ni d'éditeur. S'il refuse toujours d'en admettre la paternité, il autorise qu'il soit joint à l'édition de ses œuvres complètes. Et voilà qu'en 1942, entrent en littérature les homosexuels fracassants de Genet ; aucune commune mesure ne serait trouvée entre ce pornographe et ses devanciers. Alors que les trois auteurs nommés précédemment font des confessions timides de leur penchant sexuel, tout en élaborant des théories en faveur de l'acceptation de l'homosexualité, Genet ne tarit pas de détails et, surtout, ne propose en aucun cas une théorie de l'homosexualité comme naturelle ou « acceptable ».

³⁶² CIXOUS, Hélène, « Le Rire de la Méduse », *L'Arc*, n° 61, 1975, p. 47.

³⁶³ HERON, Pierre-Marie, entrée « *Notre-Dame-des-Fleurs* » in HUBERT, *Dictionnaire Jean Genet, op. cit.*, 2014, p. 467.

³⁶⁴ WHITE, *Jean Genet, op. cit.*, 1993, p. 185.

³⁶⁵ La première scène homosexuelle de l'auteur s'arrête au seuil de l'acte sexuel ; le lecteur n'en saura pas plus ici. GIDE, André, *Souvenirs et voyages*, éd. P. Masson, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2001, p. 280.

³⁶⁶ WHITE, *Jean Genet, op. cit.*, 1993, p. 186.

Dans l'édition originale de *Notre-Dame-des-Fleurs* (c'est-à-dire sans les coupures commandées pour l'édition de ses œuvres complètes en 1951³⁶⁷), le narrateur décrit une scène homosexuelle à la fois violente et obscène entre Divine et Gabriel sur plus de deux pages. Quant au couple que forme Divine et Mignon, en lieu et place d'une scène où Divine se masturbe tout en suçant le sexe de Mignon, le texte des *Œuvres complètes* nous apprend qu'« ils se caressent » (NDF, 57)³⁶⁸. Cela étant, malgré les coupures les plus subversives, l'édition courante demeure licencieuse ; en témoigne ce passage de *Notre-Dame-des-Fleurs* :

Elle demeurait au grenier pour s'y branler. [...] Puis, la tête sous les draps, elle combinait des partouzes compliquées, à deux, à trois ou quatre, et lors desquelles tous les partenaires d'accord devaient sur elle, en elle, et pour elle, connaître le plaisir. Elle retrouvait le souvenir des reins étroits, mais vigoureux qui l'avaient perforée. (NDF, 158-159)

Genet reprochera d'ailleurs la retenue dont ont fait preuve ses devanciers au sujet de l'homosexualité. C'est dans un entretien avec Robert Poulet qu'il évoque cela :

[...] Qu'est-ce qu'un pédéraste ? [...] Un homme qui, par sa nature, s'oppose à la marche du monde, se refuse à entrer dans le système en vue duquel le monde entier est organisé. Le pédéraste refuse cela, ébranle cela, qu'il le veuille ou non. Pour lui, le sentiment n'est que sottise et duperie ; il n'y a que le plaisir. Vivre de surprises, de changements, accepter les risques, s'exposer aux affronts : c'est le contraire de la contrainte sociale, de la comédie sociale... Dès lors, si le pédéraste consent plus ou moins à jouer un rôle dans cette comédie, comme Proust ou comme Gide, il triche, il ment ; tout ce qu'il dit devient suspect. Mon imagination est plongée dans l'abjection, mais, sur ce point-là, elle est noble, elle est pure. Je me refuse à l'imposture ; et s'il m'arrive d'exagérer, en poussant héros et aventures vers l'horrible, ou vers l'obscène, c'est dans le sens de la vérité.³⁶⁹

Les conceptions de Genet sur l'homosexualité³⁷⁰ ne sont effectivement pas les mêmes qu'un Gide, lequel œuvre pour la faire accepter par la société. En plaçant l'homosexualité du côté du mal, Genet se rapproche davantage du décrié Jouhandeau, comme le remarque Uvsløkk³⁷¹. Pour Genet, l'homosexualité est à considérer au même titre que la trahison et le vol, comme il le note, dans une phrase désormais célèbre : « Abandonné par ma famille il me semblait déjà naturel d'aggraver cela par l'amour des garçons et cet amour par le vol, et le vol par le crime ou la complaisance au crime. Ainsi refusai-je décidément un

³⁶⁷ La scène en question est supprimée dans les éditions postérieures ; il s'agit de la plus grosse coupure (750 mots). PHILIPPE, préface à *Jean Genet, Romans et poèmes, op. cit.*, à paraître.

³⁶⁸ PHILIPPE, préface à *Jean Genet, Romans et poèmes, op. cit.*, à paraître.

³⁶⁹ POULET, Robert, « Fouillez l'ordure... », entretien avec Jean Genet, *Bulletin de Paris*, 19 juillet 1956, n° 145, pp. 10-11, cité dans WHITE, *Jean Genet, op. cit.*, 1993, p. 185.

³⁷⁰ Genet use des mots *pédéraste* et *pédérastie* comme des synonymes d'*homosexuel* et *homosexualité*.

³⁷¹ UVSLØKK, *Jean Genet. Une écriture des perversions, op. cit.*, 2011, p. 99.

monde qui m'avait refusé » (JV, 97). Notons toutefois que ces conceptions sur l'homosexualité comme abjection, participent en partie d'une posture qui est, nous ne cessons de le répéter, celle de l'ennemi public, du réprouvé, du marginal. Car, rappelons-le : Genet n'est pas, de son propre aveu, un « homme d'adhésion, c'est un homme de révolte »³⁷². Considérer l'homosexualité comme l'envers du bien, c'est chérir l'idée qu'un mal peut être défendu et que cette défense lui incombe – risquerait-il « la peine du feu »³⁷³, telle que l'Ancien Régime l'imposait pour tout acte de pédérastie, que Genet n'eût sans doute pas moins exprimé sa position. Plus encore, pire encore : l'homosexualité genétienne semble bien être liée au désir de mort. Par le fait de nier dans sa pratique la reproduction de l'espèce humaine, l'homosexualité s'oppose à la procréation que seule l'hétérosexualité permet.

Dans sa période de stérilité artistique, c'est-à-dire à peu près quand le *Saint Genet* a paru, Genet, alors déprimé, voit dans l'homosexualité la raison de sa stérilité en art³⁷⁴. La question de son homosexualité le préoccupe tant qu'il pensa – mais sans mener son projet à terme – écrire un traité à ce propos. On sait l'importance de l'homosexualité dans *Saint Genet* pour la théorie existentialiste de Sartre. L'existentialisme sartrien repose principalement sur l'idée de choix, de liberté. Alors l'homosexualité de Genet ne pouvait s'expliquer qu'ainsi : « On ne naît pas homosexuel ou normal : chacun devient l'un ou l'autre selon les accidents de son histoire [...] »³⁷⁵. Ses écrits et notamment l'extrait du *Journal du Voleur* que nous avons évoqué plus haut semblent corroborer cela ; c'est toutefois sans compter sur ce que Genet en dit dans d'autres écrits. Ainsi dit-il, dans l'entretien avec Madeleine Gobeil que sa pédérastie lui « a été imposée comme la couleur de [s] es yeux »³⁷⁶. Mais plus fondamentalement encore, les conceptions de Genet sont le mieux exprimées dans une lettre adressée à Sartre, probablement en 1952³⁷⁷. Sa vision est alors très sombre ; l'homosexuel est un homme qui « refuse de vivre » et le symbolise par un refus « de continuer le monde »³⁷⁸ (c'est-à-dire de procréer). Et c'est seulement au prix d'une création artistique que peut se racheter le pédéraste. Mais « nulle part ailleurs Genet ne considère l'homosexualité avec plus d'amertume que dans *Fragments...* »³⁷⁹ : un essai complexe, fragmenté – tant dans le style que dans contenu, affirme White – qui fait à peu près le même rapprochement entre homosexualité et mort que celui que l'on peut trouver dans la lettre à Sartre, seulement avec plus d'amertume. Il renouvelle par ailleurs l'idée que l'homosexuel est « à part », seul et hors de toute communauté ; en cela l'homosexuel se rapproche du traître ou du voleur, tel qu'il les décrit dans ses romans.

Dans la lettre à Sartre, Genet suggère qu'après avoir pris conscience que l'homosexualité c'est le refus de continuer le monde, l'homosexuel « se tourne vers son sexe » et le pervertit « par un comportement pseudo-féminin ». Pour Genet, semble-t-il,

³⁷² FICHTE, POIROT-DELPECH, « Dialogues » *Jean Genet*, op. cit., 1990 [1975], p. 25.

³⁷³ PASTORELLO, Thierry, *Sodome à paris : protohistoire de l'homosexualité masculine, fin XVIII – milieu XIXe siècle*, Grane, Créaphis éditions, 2009.

³⁷⁴ WHITE, *Jean Genet*, op. cit., 1993, p. 382.

³⁷⁵ SARTRE, *Saint Genet, comédien et martyr*, op. cit., 1952, p. 94. Pour plus de considérations sur l'homosexualité de Genet vue par Sartre, voir p. 94 et ss.

³⁷⁶ GOBEIL, « Entretien avec Jean Genet », in GENET, Jean, *Œuvres complètes*, op. cit., 1991, [1964], p. 24.

³⁷⁷ WHITE, *Jean Genet*, op. cit., 1993, p. 383.

³⁷⁸ GENET, Jean, *Lettre à Sartre*, retranscrite dans *ibid.*, p. 385.

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 389.

le travestissement serait donc le « souci amer de moquer la virilité »³⁸⁰. Ainsi faisant, Genet, avec quelques décennies d'avance sur les théoriciens et théoriciennes du genre, met en scène son caractère performatif et relève des questionnements qui articulent le sexe et le genre.

Le *genre* de l'écriture genétienne, si tant est que l'on puisse parler ainsi, a fait l'objet de nombreuses études³⁸¹ qui ont permis d'éclairer un peu mieux les identités troubles et instables des personnages qui peuplent les romans de Genet. L'univers genétien est un univers particulièrement hiérarchisé ; que ce soit dans la société pénitentiaire, dans le milieu des macs ou celui des « tantes », il existe une hiérarchie fondée sur la puissance des individus, leur virilité, leur sexe. Cela dit, ce serait une erreur de considérer cet univers hiérarchique comme définitivement posé et fonctionnel. Les castes sont construites sur des leurres, les identités sont tronquées, les apparences trompeuses ; nous avons dit la part de théâtralité dans ses romans et le caractère changeant ou labile des acteurs de ce microcosme singulier. Car il ne faut pas se méprendre : si le degré de virilité ou d'audace semble décider de la place à occuper, c'est bien un jeu qui a cours ici – ce sont les faux-semblants et les apparences qui régissent le système de castes. Les identités des personnages se construisent à deux niveaux. Le premier est extérieur, il s'agit du paraître, du travestissement au sens large ; le second est intérieur, il ressortit aux idiosyncrasies, des personnages. Aussi, c'est en suivant ce schéma que nous proposons de questionner le genre et le sexe dans *Notre-Dame-des-Fleurs* et dans *Journal du Voleur*.

Ces deux romans appellent en effet l'ombre tutélaire de Protée ou de Tirésias – telle que Genet la formulait dans une lettre à Roger Blin³⁸² – en faisant du travestissement l'une des pierres de touche de sa poétique. Nous avons déjà mentionné, brièvement, l'importance du travestissement dans l'écriture de Genet, il est néanmoins nécessaire de s'y arrêter plus longuement ici. Le travesti, affirme Vannouvong, « [...] est une figure subversive qui déstabilise les codes socioculturels d'une société hégémoniquement hétérosexuelle »³⁸³ ; rien d'étonnant alors que Genet s'en empare et la cultive dans ses romans. Cet appel aux travestis s'éclaire à la lumière de considérations *queer* ou féministe avant la lettre ; en considérant que le féminin ou le masculin ne sont qu'une somme de jeux, d'actes, de performances culturelles et sociales, il y a une remise en cause fondamentale du genre défini biologiquement. Genet n'est évidemment pas le premier à

³⁸⁰ *Ibid.*, pp. 385-386.

³⁸¹ Entre autres : MILLET, Kate, *Sexual Politics*, London : Virago, 1970 ; CIXOUS, Hélène, « Le Rire de la Méduse », *op. cit.*, 1975 ; GAITET, Pascale, *Queens and Revolutionaries. New readings of Jean Genet*, Newark, University of Delaware Press, 2003 ; HANRAHAN, Mairéad, « Genet and Cixous : The InterSext », *The French Review*, n°72, 1999 ; VANNOUVONG, Agnès, « Voiler, dévoiler, cacher : de l'art du travestissement dans l'écriture genétienne », in EKOTTO, RENAUD, VANNOUVONG, *Toutes les images du langage. Jean Genet, op. cit.*, 2008 ; VANNOUVONG, *Jean Genet, les revers du genre, op. cit.*, 2010 ; STEPHENS, Elizabeth, *Queer writing. Homoeroticism in Jean Genet's Fiction*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2009.

³⁸² « La Fable dit qu'il gardait sept ans le sexe mâle et sept ans l'autre. Sept ans un vêtement d'homme, sept ans celui d'une femme. D'une certaine façon, à certains moments – ou peut-être toujours –, sa féminité pourchassait sa virilité, l'une et l'autre étant jouées, de sorte qu'il n'avait jamais de repos, je veux dire de point fixe où se reposer. Comme lui, les comédiens ne sont ni ceci, ni cela, et ils doivent se savoir une apparence sans cesse parcourue par la féminité ou son contraire, mais prêts à jouer jusqu'à l'abjection, ce qui, virilité ou son contraire, de toute façon, est joué ». Jean Genet, *Lettre à Roger Blin*, tiré de JEUNETTE, Julien, *L'œuvre en fuite : oscillation et instabilité dans les récits de Jean Genet*, mémoire de maîtrise, Université Sorbonne-Nouvelle, Paris, 2012 [en ligne], p. 53.

³⁸³ VANNOUVONG, Agnès, « Voiler, dévoiler, cacher : de l'art du travestissement dans l'écriture genétienne », in EKOTTO, RENAUD, VANNOUVONG, *Toutes les images du langage. Jean Genet, op. cit.*, 2008, p. 144.

considérer la question du genre, néanmoins il est frappant de voir qu'il construit une théorie remarquable sur le genre. Au *Tavernacle*, les travestis de *Notre-Dame-des-Fleurs* se rencontrent « chaque jeudi », et dans cet endroit, les métamorphoses sont de mise :

Rien que des folles costumées, qui se frottent à des macs-enfants, genre Notre-Dame-des-Fleurs. En somme, pas une grande personne. Le maquillage et les lumières défigurent assez, mais souvent on met un loup, on porte un éventail pour goûter le plaisir de se deviner au maintien de la jambe, au regard, à la voix, le plaisir de se tromper, de faire chevaucher des identités. (NDF, 249)

Le cabaret est le lieu d'un carnaval réservé aux initiés, c'est le lieu du plaisir et du dépassement de la dualité homme-femme ; au *Tavernacle*, les identités se chevauchent, les accessoires et le maquillage permettent le plaisir d'*être ce que faute d'un rien nous manquâmes d'être*. Car c'est bien de cela qu'il est question ici ; être plus que soi-même, tel Notre-Dame dans sa robe de faille bleu pâle : « Notre-Dame était plus que lui-même. Il était lui-même et son complément » (NDF, 253). Les genres ne sont pas considérés comme opposables, mais complémentaires. Ailleurs dans le roman, alors que Divine n'est encore que Lou, c'est grâce au travestissement que la fugue de la colonie réussit. Personne ne soupçonnerait qu'un homme puisse s'habiller en femme pour échapper à la vigilance de quelqu'un – et plus encore en religieuse. Mais plus fondamentalement, l'épisode permet de souligner la valeur de l'artifice dans la découverte du soi profond : « "Mais il faut mentir pour être vrai." Et même aller au-delà. De quelle vérité veux-je parler ? S'il est bien vrai que je suis un prisonnier, qui joue (qui se joue) des scènes de la vie intérieure, vous n'exigerez rien d'autre qu'un jeu. » (NDF, 244).

L'imposture, le faux-semblant est, nous l'avons dit, une revendication de l'écrivain – ce « faux comte de Tillancourt » (NDF, 306) – qui permet de dépasser une conception manichéenne du monde. Cela dit, ce dépassement ne se fait pas aisément ; la double identité de genre, commune vraisemblablement à tout individu, s'envisage de manière agonistique ; la plupart du temps il y a un refoulement pour l'homme de sa part de féminité – et inversement. Et la tentation d'assumer cette féminité est un risque d'humiliation pour l'homme qui s'y essaie. Un épisode célèbre du *Journal du Voleur* met cela en scène de façon exemplaire : Jean, le narrateur rencontre un cortège de Carolines, ces « Filles de la Honte », dont il est convaincu de faire partie ne serait-ce que par la volonté de « vouloir percer la couche de mépris du monde » (JV, 73) par la contre-norme qu'elle représente en se travestissant en femme. Or, il ajoute qu'il n'en fait pas partie et que la honte qui pèse sur la pratique du travestissement est à la fois dangereuse et compromettante – s'il loue les travesties, Genet peine à pleinement s'accepter comme l'une d'elles. Jean ressent la difficulté de cet entredeux et le manifeste peu de temps après l'épisode des Carolines, lorsqu'il revêt une jupe, mais garde son pantalon : « Afin que soit moins brutale la rupture avec votre monde, sous la jupe je conservai mon pantalon » (JV, 76). Alors, un incident survient, quelqu'un déchire un pan de sa robe et c'est alors que « la tragédienne enfermée en lui » crie « On ne boite pas dans mes robes ! » (JV, 77). Le cri, féminin, est étouffé par le poids de la honte ; le narrateur n'y tenant plus, « furieux

et humilié » (JV, 77) s'enfuit alors sous le rire des hommes et des Carolines. Cet épisode, référentiel aux dires de l'écrivain, nous semble manifester la difficulté de séparer les notions de sexe et de genre et d'accepter – tant pour lui-même, visiblement, que par la société – la performativité et le caractère éminemment social et culturel du genre. Ce n'est évidemment pas le cas de l'exubérante Divine, tragédienne éprouvée, qui « malgré l'abject où vous pourriez la tenir, règne encore sur le boulevard » (NDF, 202).

Les travesties de l'univers romanesque de Genet *jouent* leur différence à l'excès, elles affichent leurs attributs, leurs ornements et s'exhibent fièrement – ainsi de Divine qui se couronne de son dentier (NDF, 213). La théâtralité des travestis semble être l'un des critères permettant de dénoncer l'artifice du genre. Judith Butler note dans *Trouble dans le genre, le féminisme et la subversion de l'identité*, que rejouer à outrance les stéréotypes de genre, c'est moquer l'idée qu'il y aurait une vraie identité de genre³⁸⁴. Il y aurait en effet, selon Butler, une imposture à considérer les genres comme des vérités « intérieures », et correspondants nécessairement à l'un ou à l'autre sexe (mâle/femelle) :

L'idée que le genre est performatif a été conçue pour montrer que ce que nous voyons dans le genre comme une essence intérieure est fabriquée à travers une série ininterrompue d'actes, que cette essence est posée en tant que telle dans et par la stylisation genrée du corps. [...] ce que nous pensons être une propriété « interne » à nous-mêmes doit être mis sur le compte de ce que nous attendons et produisons à travers certains actes corporels, qu'elle pourrait même être, en poussant l'idée à l'extrême, un effet hallucinatoire de gestes naturalisés.³⁸⁵

Les romans de Genet semblent montrer, avec une avance conséquente, ce que Butler considère ici. L'écrivain offre des personnages dont le genre se redéfinit constamment en fonction des relations. Plus encore que le travestissement en tant qu'accessoire ou parure, les actes des personnages genrés redéfinissent les frontières du genre : « [Leur] féminité n'était pas *qu'une* mascarade ». (NDF, 258, souligné dans le texte). Il y a en effet une gestuelle théâtrale fortement marquée dans ces romans ; ainsi en est-il de « [...] Culafroy, Divine, Mignon et même le président du tribunal où comparaitra Notre-Dame [...] »³⁸⁶.

L'univers dur et hiérarchisé de *Notre-Dame-des-Fleurs* et du *Journal du Voleur* est tout entier fondé sur un trompe-l'œil. Uvsløkk suggère que tous les mâles de ces romans possèdent une part – plus ou moins grande – de féminité qu'ils tentent de dissimuler. Les trois figures dominantes de *Notre-Dame-des-Fleurs* que sont Mignon, Notre-Dame et Gorgui (dont le sexe, attribut viril par excellence, est décrit dans les éditions originales) cultivent tous, à des degrés variés, une part de féminin qui leur fait honte – il en va de même pour le *Journal du Voleur*, dans lequel Armand ou Stilitano font figure de mâles

³⁸⁴ BUTLER, *Trouble dans le genre*, op. cit., 2006. Nous retrouvons ici l'idée de Genet, exprimée en des termes presque similaires dans la lettre à Sartre : « Un souci amer de moquer la virilité », GENET, Jean, *Lettre à Sartre*, cité dans WHITE, Jean Genet, op. cit., 1993, p. 385.

³⁸⁵ BUTLER, *Trouble dans le genre*, op. cit., 2006, p. 36.

³⁸⁶ PHILIPPE, Jean Genet, *Romans et poèmes*, op. cit., à paraître.

dominants. La réciproque est également vraie : les figures féminines ont leur côté masculin, et Divine en est l'exemple-type. Ainsi, la conception phallocentriste traditionnelle est récusée et l'instabilité du genre se trouve érigée en impératif.

Si importante que soit l'idée d'une *super-masculinité*³⁸⁷ pour les hommes, les macs des deux romans qui nous intéressent, force est de constater que leur prétention à celle-ci est entravée de gestes, de comportements, de tempéraments. Que ce soit Armand, une « brute parfaite » (JV, 151) qui soumet pour son plaisir, Stilitano, un homme « grand et fort » qui méprise les « tapettes » (JV, 17, 48) ou encore Mignon avec sa « magnificence lourde du barbare » (NDF, 21), ils cachent tous une « faille » (NDF, 14), une caractéristique ou une gestuelle qui trahit leur vraie nature androgyne. Armand a accompli « une besogne de femme » (JV, 252) ; il a découpé des napperons, des dentelles pour gagner de quoi manger. Mignon a lui aussi ses côtés féminins, au côté de Divine, et ceux-ci semblent « naturels ». Ailleurs, il commet presque un lapsus éclairant sur sa nature labile : alors qu'à son arrestation le greffier lui demande sa profession, il est sur le point de répondre « Fille de salle » (NDF, 290) – une femme donc, une servante. Enfin, Stilitano, selon le narrateur, n'est autre qu'un homosexuel refoulé : « Il me plaît de voir en Stilitano un pédé qui se hait » (JV, 60). Il est intrigué, voire même excité à l'idée d'une relation homosexuelle (JV, 137, 304)³⁸⁸.

Notre-Dame, quant à lui, forme une espèce de synthèse de l'homme et de la femme :

Il est troublant puisqu'il accepte sans grandes difficultés son côté féminin et son côté viril. Ouvertement pluriel et ambigu, il réunit les contraires d'une façon complexe et inquiétante : le narrateur le décrit comme étant « putain comme un gigolo » (ND, 86), et il faut ici comprendre le mot gigolo dans son sens originel et argotique de « proxénète ».³⁸⁹

Notre-Dame est effectivement troublant par la dualité de son tempérament : tantôt très « coquette » (NDF, 153), portant un nom féminin, désigné par des formes grammaticales féminines, la plupart du temps, par Divine ou Mimosa (NDF, 228), tantôt Notre-Dame est viril, comme lorsqu'il s'oppose à Mignon (NDF, 224). Enfin Divine, « la Toute-Folle » (NDF, 96), est, en un sens, une Notre-Dame qui arbore ses côtés féminins – non sans difficulté, nous l'avons dit. Elle est ce personnage polymorphe qui figure l'instabilité et, surtout, le caractère construit du genre :

Elle chercha des gestes mâles, qui sont rarement des gestes de mâle. Elle siffla, mit ses mains dans ses poches, et tout ce simulacre fut exécuté si malhabilement qu'elle paraissait être en une seule soirée quatre ou cinq personnages à la fois. Elle y gagnait la richesse d'une multiple personnalité. Elle courait de la fille au garçon, et les passages de l'une à l'autre — parce que l'attitude était nouvelle — se faisaient en trébuchant. (NDF, 125-126)

³⁸⁷ Pour l'étude de ces « faux » surhommes, voir principalement VANNOUVONG, *Jean Genet, les revers du genre*, op. cit., 2010 ; UVSLØKK, *Jean Genet. Une écriture des perversions*, op. cit., 2011, pp. 116-138.

³⁸⁸ UVSLØKK, *Jean Genet. Une écriture des perversions*, op. cit., 2011, p. 124-130.

³⁸⁹ *Ibid.*, p. 135.

L'identité fragile de Divine est sans doute celle qui représente le mieux les difficultés d'une cohabitation « passive » du féminin et du masculin. À plusieurs reprises, le narrateur note les difficultés liées au genre dans lesquelles se débat Divine. Si elle est à la fois homme et femme, elle ne peut que penser homme ; ou, si elle pense femme, ses pensées sont des « conclusions poétiques » (NDF, 257).

En somme, les personnages romanesques de Jean Genet figurent la facticité des genres, lesquels sont éminemment sociaux, culturels, construits ; le genre semble être une imposture que régissent les gestes et le paraître. Tous les personnages, nous l'avons vu, se débattent pour coller à certains stéréotypes, mais cela pour pointer du doigt la faiblesse et l'inanité d'un tel aveuglement. Peut-être pourrions-nous considérer que les personnages, à des degrés différents, sont à l'image du déserteur que l'auteur dit avoir rencontré en prison. Pour gagner le jury, lors de son procès, le déserteur se fait passer pour un « homosexuel passif bafoué dans sa caserne ». Le subterfuge ne fonctionne que trop bien : en plus d'être acquitté, le déserteur, alors en prison, « n'ose plus sourire, ni rire, ni parler, car, malgré lui, sournoisement, cette personnalité dont il se paraît combattait sa nature virile »³⁹⁰. Alors, sans doute, peut-on envisager ces considérations communes à tous les personnages, foncièrement *duplices*.

Si subversives que soient l'écriture et la morale de Genet, il est évident – et ce malgré les quelques déclarations sulfureuses de sa part – que l'écrivain ne s'est pas immergé dans le mal par gratuité ou par orgueil. Que ce soit dans une conception très libre de ce qui fonde la morale ou de ce qui constitue l'écriture, Genet n'a eu de cesse de rechercher une vérité plus fondamentale qui devrait être poétique : sa vie doit être légende et « donner naissance à quelque émotion nouvelle qu'[il] nomme poésie » (JV, 133).

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 137.

Conclusion

« Moi je dis que les grands écrivains ils gagnent jamais les grands prix. Ils donneront jamais les grands prix à Céline... et à Genet... et à Burroughs »³⁹¹, affirmait Jack Kerouac lors d'un entretien avec Pierre Nadeau, en 1959. La déclaration de Kerouac pousse à réfléchir. Réfléchir tout d'abord à ce qui permet de joindre Céline, Genet et Burroughs ; la réponse pourrait être : la subversion. Céline et Genet, nous n'avons eu de cesse de le montrer, sont subversifs comme rares ont été les écrivains avant eux – à l'exception notable de quelques-uns, telle que Rabelais ou Sade, pour des raisons toutefois différentes. L'affirmation de Kerouac engage par ailleurs à questionner la notion de « grand écrivain » et de « prix ». Qu'est-ce qu'un grand écrivain ? Qui mérite un prix ? – et de manière symptomatique : qui peut légitimement décider du statut d'une œuvre ou de son auteur ? Dans le même entretien, Kerouac cite pêle-mêle Sartre, Camus, Michaux, Mauriac et Gide pour signifier son désintéret de leur littérature, les opposant par conséquent aux entreprises de Céline et Genet. Ce qui sépare vraisemblablement ces deux « camps », selon Kerouac, n'est pas explicitement nommé ; faisons l'hypothèse que la différence pourrait résider dans les notions d'*engagement* et, dans une certaine mesure, de *décence*. Nous mentionnions, dans l'introduction, que Genet et Céline étaient à placer du côté de la révolte, non de la révolution ; voilà qui nous semble englober les deux notions d'*engagement* et de *décence*. Rappelons la réception du *Voyage*, en 1932 : adeptes comme contempteurs regrettaient l'absence de « visée », l'absence d'une « suite », d'une alternative à toute la fange ainsi découverte au monde. Les premiers romans de Genet ont, quant à eux, paru sous le manteau, et le lecteur de ses romans cherchera vainement, il nous semble, un engagement derrière sa poésie des bas-fonds.

Pupille de l'assistance publique et citoyen de nulle part, Genet s'inscrit, de son propre aveu, contre toute forme de cause ou de combat par le biais de l'écriture. À Bertrand Poirot-Delpech, qui lui demandait s'il ne s'était jamais senti « combattant par la plume », l'écrivain rétorquait : « Vous parlez comme Simone de Beauvoir... »³⁹². Pour le romancier Genet, on ne change pas le monde par l'écriture. Et si le lecteur objecte, avec justesse, que Genet s'est pourtant engagé pour la cause des Palestiniens ou celle des *Black Panthers*, nous répondrons ceci : d'une part, on se gardera de considérer les écrits romanesques, poétiques ou théâtraux de Genet sur un même plan que ses écrits politiques, plus tardifs. D'autre part, nous l'avons relevé à plusieurs reprises dans le texte, si Genet s'engage d'une certaine manière, c'est avant tout, semble-t-il, pour « être contre », plus que pour « être en faveur de » ; contre le pouvoir, contre la souveraineté du fort, contre la domination : « Je crois que toute ma vie a été contre. Contre les règles blanches. Des

³⁹¹ KEROUAC, Jack, « Pierre Nadeau s'entretient avec Jack Kerouac », pour Radio-Canada, [en ligne], 1959.

³⁹² FICHTE, POIROT-DELPECH, « Dialogues » *Jean Genet, op. cit.*, 1990 [1975], p. 66.

blancs »³⁹³. Conscient de ne pas pouvoir nous en sortir à si bon compte, nous concéderons au lecteur que les positions de Genet sont pour le moins ambiguës et que l'équivoque et le déport sont les maîtres-mots du romancier.

Il ne semble pas en être autrement de Céline. Céline-romancier ne s'engage pas : il se plaint, il ronchonne, il vocifère, puis il crie. Si son écriture prend par endroits des formes d'engagement, notamment lorsqu'il se tourne vers le pamphlet, deux phénomènes au moins dégonflent l'effet de sérieux. Premièrement, pas d'alternative à ce que dénonce l'écrivain ; la plongée de Céline vers le bas est à sens unique. Deuxièmement, Marie-Christine Bellosta³⁹⁴ l'a relevé, l'écrivain est plein de contradictions. Sa peinture se veut résolument anti-bourgeoise et pourtant il semble mépriser le peuple ; il critique la colonisation, mais ne se départit pas pour autant de certains préjugés racistes ; il dénonce la guerre, mais dénonce également la paix. Son engagement, comme le relève Nelly Wolf, est paradoxal, ironique et se résume à un « tout se vaut », « tous pourris »³⁹⁵.

Qu'il s'agisse de Céline ou de Genet donc, il semblerait que l'approche de leur œuvre, tant d'un point de vue stylistique que thématique, soit plus compliquée qu'il n'y paraît. Mais leurs contradictions, leurs ambiguïtés participent précisément de leur potentiel subversif : ce qu'on ne peut tout à fait comprendre, ce qui dérange et interroge est forcément dangereux. Tout ce qui ne rentre pas dans un moule, tout ce qui est hétérogène inquiète le pouvoir qui assoit son autorité sur l'homogénéité, comme nous l'avons dit. L'un des autres critères qui nous semblent participer de cette subversion concerne une espèce de parrhésie commune aux deux auteurs. Céline et Genet, chacun à leur manière, ont fait tomber les barrières du décorum, de la décence, de la censure ; ils ont « tout dit ». Ce « tout dire » célien ou genétien engage au moins à trois constats, lesquels fonctionnent comme corollaires à l'idée de subversion.

Le premier concerne la langue ; en effet, pour tout dire, les écrivains ont recours à une langue particulière. Celle de Céline est à la fois populaire et argotique, elle mélange les genres et les registres, elle bouscule la grammaire et fait du français littéraire (c'est-à-dire « écrit »), un français oral, spontané et authentique. Par ailleurs, sa langue est résolument agonistique, elle éperonne le lecteur par une crudité obscène et brute. La langue de Genet est plus classique, d'une certaine manière ; son français est littéraire, il est très construit, la grammaire est très châtiée, parfois même archaïque. Si certaines parlures argotiques sont néanmoins présentes, ce n'est pas une dominante dans la prose genétienne. Céline cherche l'émotion et l'authenticité – une « petite musique » – pour dire son ressentiment à l'égard de la société ; Genet cherche la beauté, la sainteté du verbe – « un chant » – qui doit conduire à la poésie et au secret de sa vie³⁹⁶, ce au détriment des règles et du décorum d'une société qu'il hait.

³⁹³ *Ibid.*, p. 61.

³⁹⁴ BELLOSTA, *Céline ou l'art de la contradiction*, op. cit., 1990.

³⁹⁵ WOLF, « L'engagement dans la langue », in KAEMPFER, FLOREY, MEIZOZ, [dirs], *Les formes de l'engagement littéraire*, op. cit., 2006, p. 138.

³⁹⁶ RENOARD, Maël, « Il sera poète parce qu'il est méchant. Expérience morale et création littéraire chez Jean Genet », in DARMON, Jean-Charles, DESAN, Philippe, *Pensée morale et genres littéraires, De Montaigne à Genet*, Paris, PUF, 2009.

Deuxième constat : tout dire problématise la liberté d'expression et l'autonomie de l'art. Anatole de France, à la parution du *Cavalier Miserey* (1887), affirmait dans *La Vie littéraire* :

On veut l'indépendance de l'art. Je la veux aussi ; j'en suis jaloux. Il faut que l'écrivain puisse tout dire, mais il ne saurait être permis de tout dire de toute manière, en toute circonstance et à toutes sortes de personnes. Il ne se meurt pas dans l'absolu. Il est en relation avec les hommes.³⁹⁷

Si de telles considérations sont tenues dans les décennies du naturalisme et du réalisme, là où le roman s'écrit principalement à la troisième personne, elles seront plus pressantes encore lorsque la littérature passe à la narration à la première personne, lorsqu'elle entre « dans ce que Gilles Philippe nomme le “moment énonciatif” de la littérature française, lorsque celle-ci se donne comme un discours et plus comme un texte »³⁹⁸. Car il s'agit bien d'une littérature devenue discours, c'est-à-dire d'une « [...] littérature en interaction permanente avec la rumeur du monde »³⁹⁹ – voici notre troisième constat. En considérant que la littérature s'envisage désormais comme une espèce de médiateur qui sert à échanger, transmettre, faire valoir des messages ou des opinions dans l'espace public⁴⁰⁰, comment donc se positionner face au subversif de Céline ou Genet ? Si la question est pertinente dans les décennies qui suivent la Seconde Guerre mondiale, elle ne nous semble plus vraiment d'actualité aujourd'hui : Céline et Genet – du moins pour les romans qui nous occupent⁴⁰¹ –, malgré le statut communicationnel de la littérature, ne sont plus si subversifs qu'ils l'étaient il y a quelque huitante ans. Peut-être que cela s'explique, comme le suggère Bernard Noël, par « [...] l'intérêt immédiat des hommes du pouvoir [qui] est en contradiction avec les valeurs qui fondent leur pouvoir. Il leur faut par exemple, favoriser la consommation, qui les enrichit, au détriment de la morale, qui les légitime. Pour la première fois, le pouvoir s'établit sur la confusion et non plus sur l'ordre »⁴⁰².

L'art subversif (chez Flaubert ou Manet, par exemple), au milieu du XIX^e siècle se faisait principalement contre les Académies ou les Institutions, ou du moins à l'écart de celles-ci ; il fallait être en mesure de subsister en l'absence d'une demande d'un art à rebours des traditions. De la même manière, les avant-gardes des années 1920 – dadaïstes et surréalistes – n'étaient pas attendus dans les musées ou les Salons. Du côté de la littérature, les écrivains prenant leur distance avec la tradition d'un français littéraire souverain déclenchent de vives réactions, nous l'avons vu. Mais la situation est désormais radicalement différente ; dès la Seconde Guerre mondiale, et de manière plus marquée

³⁹⁷ FRANCE, Anatole de, « Un roman et un ordre du jour. Le *Cavalier Miserey* », *La Vie littéraire*, Paris, Calmann-Lévy, 1888, p. 76. Cité dans SAPIRO, *La responsabilité de l'écrivain*, op. cit., 2011, p. 375.

³⁹⁸ PIAT, PHILIPPE, *La Langue littéraire*, op. cit., 2009 in ROUSSIN, « Tout dire, pourquoi ? », in ROUSSIN, SCHAFFNER, TETTAMANZI, *Céline à l'épreuve*, op. cit., 2016, p. 259.

³⁹⁹ MEIZOZ, *Postures littéraires*, op. cit., 2007, p. 11.

⁴⁰⁰ VAILLANT, Alain, *L'histoire littéraire*, Paris, Armand Colin, « Collection U – Lettres », 2010.

⁴⁰¹ Ce qui n'est pas le cas, évidemment, dès lors que les pamphlets entrent dans l'équation. En témoigne la polémique sur la réédition de ces derniers en 2019.

⁴⁰² NOËL, *L'Outrage aux mots*, op. cit., 2011 [1975], p. 51.

encore de nos jours, l'art subversif, l'art qui cherche la rupture est de plus en plus institutionnalisé, intégré à des politiques culturelles et soutenu par le denier public⁴⁰³. Ainsi faisant, le potentiel subversif d'une œuvre d'art est désamorcé, réduit à peu de chose étant donné que l'État l'accueille et le promeut au sein même de ses institutions et de ses politiques, s'offrant par là même à la fois le « prestige du mécène et l'aura du pouvoir démocratique généreux, ouvert aux critiques les plus subversives »⁴⁰⁴. En témoigne, par exemple, la création du « Prix du livre incorrect », en 2006, où la nomination de *Les Bienveillantes* (2006), de Jonathan Littell, au prix Goncourt et celui de l'Académie française.

Cela dit, certains sujets demeurent sensibles et c'est à leur propos que l'on pourrait parler d'une montée de la morale discursive de nos jours. Si les années 1980 et suivantes sont considérées comme plus « ouvertes » et plus « permissives » à l'égard de certains écrivains – pensons à Gabriel Matzneff, pour ne citer que lui – notre époque semble faire volte-face. Sans doute est-ce là l'un des revers de l'institutionnalisation du subversif : en donnant son appui (pécuniaire et moral) à certaines œuvres, l'État se doit de réagir (ne serait-ce que pour préserver sa légitimité) lorsque la polémique enflamme l'opinion publique et fait sursauter les tenants de la morale et de l'éthique⁴⁰⁵. Cela dit, concernant Céline et Genet, la charge subversive de leurs œuvres est désormais un fait d'époque et semble appartenir au passé. La réception a aujourd'hui largement homologué ces œuvres qui figurent dans la bibliothèque de la Pléiade et en a fait des classiques du XX^e siècle. Que ces œuvres continuent par ailleurs pour quelques secteurs de la société (banlieues pour Céline, gais pour Genet) à appartenir à une sorte de « contre-culture » ou à servir de « marqueurs », n'est cependant pas douteux.

Il semble toutefois qu'une question primordiale demeure. S'il est vrai que l'on a tendance à rapprocher Céline et Genet, sont-ils réellement si proches que cela ? L'un semble constamment appeler l'autre, mais, paradoxalement, tout les oppose. En témoigne, dans un premier temps, la facture de ce mémoire. En procédant à un découpage en deux chapitres (la subversion de la langue et la subversion des valeurs), il était nécessaire de séparer les auteurs, tant ils sont incompatibles dans le traitement de la langue comme dans celui des thèmes abordés. Les chapitres sont donc eux-mêmes séparés en plusieurs parties destinées à chaque auteur et si quelques thèmes semblent identiques, ce n'est qu'en apparence. Les deux auteurs affectionnent particulièrement la notion de *lyrisme* par exemple, mais la visée n'est pas pareille dans chaque entreprise. Oui, les deux auteurs parlent d'une « petite musique » ou d'un « chant », mais à nouveau pour des raisons et selon des critères bien différents. Oui, les deux auteurs sont cyniques, mais selon des acceptions différentes. En d'autres termes, s'ils se retrouvent en quelques endroits, c'est davantage sous l'image d'un « miroir inversé » qu'on devrait les considérer : Céline nourrissait un fantasme populaire, Genet un fantasme aristocratique ; Céline s'inscrivait contre Proust, Genet s'y affiliait ; pour l'un l'authenticité était une

⁴⁰³ ROCHLITZ, Rainer, *Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique*, Paris, Gallimard, 1994, p. 16.

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 181.

⁴⁰⁵ Nous pensons toujours à Gabriel Matzneff et plus précisément à l'ouvrage de Vanessa Springora, *Le Consentement*, paru en 2019 et racontant l'histoire qu'ils vécurent lorsqu'elle avait 14 ans et lui 37 ans.

valeur inestimable, pour l'autre elle n'avait pas autant d'importance... Si chaque nouvelle lecture de leurs œuvres semble consommer un peu plus l'écart, il n'est pas vain de mener une étude croisée de ces deux écrivains. Car, ce qui les tient ensemble – ici, la subversion – engage nécessairement à des considérations plus larges sur les pratiques littéraires d'hier à aujourd'hui.

Jérémie POMMAZ

Bibliographie

Corpus

- CÉLINE, Louis-Ferdinand, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Gallimard, 1972 [1932].
CÉLINE, Louis-Ferdinand, *Mort à crédit*, Paris, Gallimard, 2018 [1936].
GENET, Jean, *Journal du Voleur*, Paris, Gallimard, Folio, 1982 [1948, éd. déf. 1949].
GENET, Jean, *Notre-Dame-des-Fleurs*, Paris, Gallimard, Folio, 2012 [1944, éd. déf. 1951].

Corpus annexe

- CÉLINE, Louis-Ferdinand, *Écrits polémiques*, Québec, éditions 8, 2012 [1933-1957].
CÉLINE, Louis-Ferdinand, *Lettres à la N.R.F.*, Paris, Gallimard, 2011 [1931-1961].
CÉLINE, Louis-Ferdinand, *Entretiens avec le professeur Y*, Paris, Gallimard, 1955.
GENET, Jean, *Miracle de la Rose*, Paris, Gallimard, Folio, 2018 [1946].
GENET, Jean, *Pompes funèbres*, Paris, Gallimard, L'Imaginaire, 2019 [1947].

Littérature secondaire

- ALMERAS, Philippe, « Céline : l'itinéraire d'une écriture », *PMLA*, 89, n° 5, 1974.
ALMERAS, Philippe, « Nature et évolution de l'argot célinien », *Le Français moderne*, 40, n° 4, 1972.
ANGENOT, Marc, *La parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes*, Paris, Payot, 1982.
BAKHTINE, Mikhaïl, *François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance* [trad.], Paris, Gallimard, 1982 [1970].
BARTHES, Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Points, 2014 [1973].
BARTHES, Roland, *Œuvres complètes*, t. IV, Paris, Seuil, 2002 [1972-1976].
BOBLET, Marie-Hélène, « *Voyage au bout de la nuit* : un roman de la pitié démocratique ? », *Esprit*, 2009, pp. 55-75.
BOOKER, Keith, *Techniques of subversion in modern literature : transgression, abjection and the carnivalesque*, Gainesville : University of Florida Press, 1991.

- BUTLER, Judith, *Trouble dans le genre, le féminisme et la subversion de l'identité*, [trad.], Paris, La Découverte, 2006 [1990].
- CÉLINE, Louis-Ferdinand, *Écrits polémiques*, édition critique préfacée, établie, annotée par Régis Tettamanzi, Québec, Éditions huit, 2012.
- CHOL, Isabelle, « Exclusion de la langue, jouissance des mots, dans l'œuvre romanesque de Jean Genet », in COYAULT, Sylviane [dir.], *L'écrivain et sa langue*, Clermont-Ferrand, P.U. Blaise Pascal, 2005.
- CIXOUS, Hélène, « Le Rire de la Méduse », *L'Arc*, n° 61, 1975, pp. 39-54.
- DAVID, Sylvain, « L'analyseur Bardamu. Représentation du travail et travail du texte », *Études littéraires*, vol. 40, n° 2, 2009, pp. 43-56.
- EKOTTO, Frieda, RENAUD, Aurélie, VANNOUVONG, Agnès, (dirs), *Toutes les images du langage. Jean Genet*, Paris, Schena, 2008.
- FICHTE, Hubert, POIROT-DELPECH, Bertrand, « *Dialogues* » *Jean Genet*, Grenoble, Cent Pages, 1990 [1975].
- FRONTIS-DUCROUX, Françoise, BONNEFROY, Yves, DELAPLANCHE, Jérôme, *Le désir et les dieux*, Paris, Flammarion, 2014.
- GENET, Jean, *L'Ennemi déclaré. Textes et entretiens*, (*Œuvres complètes*, t. IV), éd. Albert Dichy, Paris, Gallimard, 1991 [1964].
- GODARD, Henri, *Céline scandale*, Paris, Gallimard, 1998.
- GODARD, Henri, *Poétique de Céline*, Paris, Gallimard, 1985.
- GRANGE, Julien, *Céline d'un siècle l'autre : le trouble à l'œuvre : éléments pour une approche multidimensionnelle des œuvres littéraires*, thèse de doctorat, Université de Grenoble, 2013.
- GUIRAUD, Pierre, *L'argot*, Paris, PUF, 1985.

- HERVE, Martin, *L'idole creuse. Passion du sacré et logique de la perversion chez Jean Genet et Marcel Jouhandeau*, mémoire de maîtrise, Université du Québec, Montréal, 2013 [en ligne].
- HUBERT, Marie-Claude [dir.], *Dictionnaire Jean Genet*, Paris, Honoré-Champion, 2014.
- HUCHET, Jean-Charles, « Mort à crédit de Céline : une naissance payée comptant », Presses Universitaires de France, 1993, pp. 9-36.
- IMPELLIZZERI, Fabrizio, *Sémiotique de l'outrage : infractions politiques, sociolectes et cinélangues chez Jean Genet et Pier Paolo Pasolini*, Rome, Aracné, 2010.
- JABLONKA, Ivan, « La littérature et le mal », in *Jean Genet, entre succès et scandale* [3 épisodes], La compagnie des auteurs, podcast France culture, février 2019.
- JEUSETTE, Julien, *L'œuvre en fuite : oscillation et instabilité dans les récits de Jean Genet*, mémoire de maîtrise, Université Sorbonne-Nouvelle, Paris, 2012 [en ligne].
- KAEMPFER, Jean, FLOREY, Sonia, MEIZOZ, Jérôme [dirs], *Les formes de l'engagement littéraire (XVe-XXIe siècle)*, Lausanne, Antipodes, 2006.
- KRISTEVA, Julia, « Céline, ni comédien, ni martyr », *Psychanalyse et littérature*, cycle de conférence organisé par Frédéric Sayer dans le cadre des activités du Centre de Recherche en Littérature Comparée à Paris-Sorbonne - Paris 4, [en ligne], 2009-2010.
- LACOSTE, Sarah, *Ce que la littérature doit au mal. Une étude stylistique du mal chez Bataille et Bernanos*, Paris, Kimé, 2014.
- LAROCHELLE, Marie-Hélène, « De la crudité au grand Cru : une étude de l'invective dans les romans de Louis-Ferdinand Céline », *Études françaises*, 46, n° 2, 2010.
- LARGUECHE, Evelyne, *L'effet injure. De la pragmatique à la psychanalyse*, Paris, PUF, 1982.
- LATIN, Danièle, *Le Voyage au bout de la nuit de Céline, roman de la subversion et subversion du roman : langue, fiction, écriture*, Bruxelles, Palais des Académies, 1988.
- MAINGUENEAU, Dominique, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004.
- MEIZOZ, Jérôme, *L'Âge du roman parlant (1919-1939)*, Genève, Droz, 2001.

- MEIZOZ, Jérôme, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, 2007.
- NOËL, Bernard, *L'Outrage aux mots*, Paris, P.O.L, 2011 [1975].
- PHILIPPE, Gilles, *Sujet, verbe, complément. Le moment grammatical de la littérature française (1890-1940)*, Paris, Gallimard, 2002.
- PIAT, Julien, PHILIPPE, Gilles [dirs], *La Langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris, Fayard, 2009.
- RENOUARD, Maël, « Il sera poète parce qu'il est méchant. Expérience morale et création littéraire chez Jean Genet », in DARMON, Jean-Charles, DESAN, Philippe, *Pensée morale et genres littéraires, De Montaigne à Genet*, Paris, PUF, 2009.
- ROCHLITZ, Rainer, *Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique*, Paris, Gallimard, 1994.
- ROUAYRENC, Catherine, « C'est mon secret... ». *Le technique de l'écriture « populaire » dans Voyage au bout de la nuit et Mort à crédit*, Tusson, Du Lérot, 1994.
- ROUSSIN, Philippe, *Misère de la littérature, terreur de l'histoire. Céline et la littérature contemporaine*, Paris, Gallimard, 2005.
- ROUSSIN, Philippe, SCHAFFNER, Alain, TETTAMANZI, Régis (dirs), *Céline à l'épreuve. Réceptions, critiques, influences*, Paris, Honoré Champion, 2016.
- SAPINO, Roberta, « Ouvrir les yeux : violence et éthique dans le *Voyage au bout de la nuit* de Louis-Ferdinand Céline », in *I cadaveri nell'armadio : Sette lezioni di teoria del romanzo*, Turin, Rosenberg & Sellier, 2015, pp. 143-162.
- SAPIRO, Gisèle, *La responsabilité de l'écrivain, Littérature, droit et morale en France (XIXe – XXIe siècles)*, Paris, Seuil, 2011.
- SAPIRO, Gisèle, *Les Écrivains et la politique en France. De l'Affaire Dreyfus à la guerre d'Algérie*, Paris, Seuil, 2018.
- SARTRE, Jean-Paul, *Saint Genet, comédien et martyr*, Paris, Gallimard, 1952.
- SAUTERMEISTER, Christine, « “Avec les mots on ne se méfie jamais suffisamment” ou la dynamique de l'invective chez Louis-Ferdinand Céline », *Études littéraires*, 39, n° 2, 2008.

SPITZER, Leo, *Études de style*, Paris, Gallimard, 1980.

SPITZER, Leo, « Une habitude de style (le rappel) chez M. Céline », *Le français moderne*, 1935.

TETTAMANZI, Régis TOMICHE, Anne, (dirs), *Altérations, créations dans la langue : les langages dépravés*, actes du colloque organisé par le RLMC, Paris, 7-9 février 2000, P.U. Blaise Pascal, 2001.

TETTAMANZI, Régis, *Esthétique de l'outrance. Idéologie et stylistique dans les pamphlets de L.-F. Céline*, 2 vol., Tusson, Du Lérot, 1999.

TOURNIER, Maurice, « Pour une socio-histoire des mots-conflits », in DRIGEARD, Gabrielle *et alii*, *Courants sociolinguistiques*, Paris, Klincksieck & InaLF, 1989.

UVSLØKK, Geir, *Jean Genet. Une écriture des perversions*, Amsterdam, Rodopi, 2011.

VERGER, Mathias, « Irrévérence morale et linguistique chez Jean Genet. Formes et fonctions du calembour », *Self XX-XXI*, L'Irrévérence, [en ligne], 2016.

VERGER, Mathias, « Jean Genet et Nijinski : le nom à la lettre et le diable au corps », *Grandes figures historiques dans les Lettres et les Arts*, [en ligne], 2013.

WHITE, Edmund, *Jean Genet*, [trad.], Paris, Gallimard, 1993.

WOLF, Nelly, *Le peuple dans le roman français de Zola à Céline*, Paris, PUF, 1990.