

Voyage au bout de la nuit: Une errance idéologique

Vahid Ghesmati Tabrizi

Université Lumière Lyon 2

Résumé: *Voyage au bout de la nuit* de Louis-Ferdinand Céline, dès le départ, par son titre, parle d'un trajet vers une chose: la nuit. Ce cheminement jusqu'au-boutiste ne possède pas un seul voyage, mais des errances vers et dans les territoires différents. Loin d'être romantique ou solitaire dont l'âme est en diapason avec le paysage, le voyageur du roman est toujours en présence conflictuelle de quelqu'un ou d'une communauté. Par ailleurs, son trajet a pour objectif non pas de découvrir les cadres humains pour s'y intégrer mais de fuir la localité idéologique existante. On dirait qu'il effectue son voyage pour ne pas appartenir à une localité précise et stationnaire. Fuyant un cercle idéologique, quel qu'il soit, il se trouve en contact maximum d'une nouvelle idéologie. C'est dans cette perspective qu'il faut tenir compte du sens du voyage même lorsque le personnage principale, narrateur, cesse de se déplacer d'une géographie à l'autre, tout en s'installant en banlieue parisienne. Son identité en tant que voyageur errant, sa place paratopique au sein du cadre social (un va-et-vient hésitant entre l'appartenance et la non-appartenance à une clôture idéologique) et sa marginalité persistent.

Mots-clés: Voyage, errance idéologique, paratopie, marginalité sociale, écriture

Abstract: *Journey to the End of the Night* by Louis-Ferdinand Celine, tells of a journey to one thing: the night. This path diehard does not have a single trip, but wandering to and across different territories. Far from being romantic or lonely whose soul is in tune with the landscape, the traveler's novel is still conflicting presence of someone or a community. Moreover, his journey aims not to discover the human frameworks to integrate but to flee to the existing ideological locality. Looks like he makes his journey to not belong to a specific location and stationary. Fleeing an ideological circle, whatever it is, it is in maximum contact of a new ideology. It is in this perspective that one must take into account the direction of travel even when the main character,

narrator, stops moving from one geography to another, while settling in the Paris suburbs. His identity as a traveler wandering, his paratopic place within the social context (going back and forth hesitating between membership and non-membership in an ideological fence) and his marginality persist.

Keywords: Travel, ideological wandering paratopie, social marginality, writing

Le point de départ du voyage est un endroit familier, connu et vécu. Il commence par l'endroit le plus quotidien, par là où le voyageur habite d'un point de vue social et idéologique. Celui-ci n'est pas seulement habitant de la géographie à laquelle il appartient, mais aussi résidant de l'ambiance idéologique de sa communauté. La fameuse phrase inaugurale de l'incipit du roman *"Ça a débuté comme ça"* nous indique la présence et le poids des "lieux communs" englobant l'univers mental du narrateur avant son départ. Le pronom neutre "ça" qui se réfère à la même phrase, pourrait montrer l'univers mental sans opposition, non-dialectique et homogène du personnage. C'est au fil du récit que nous nous rendons compte de la stratification des différentes couches aussi bien des communautés humaines que de la langue française. Le voyage est un ensemble de déplacements en des endroits variés; il a pour conséquence la polarisation de l'espace non-polarisé ou pour ainsi dire non-dialectique du départ. Pour le personnage célinien, le désir de ne pas être enfermé dans un endroit habituel le pousse dehors, hors de l'espace quotidien, dans des localités différentes:

À mesure qu'on reste dans un endroit, les choses et les gens se débraillent, pourrissent et se mettent à puer tout exprès pour vous (Céline 1981: 275).

Dans les maisons, rien de bon. Dès qu'une porte se referme sur un homme, il commence à sentir tout de suite et tout ce qu'il emporte sent aussi. Il se démode sur place, corps et âme. Il pourrit (*Ibid.*: 357).

Les deux extraits ci-dessus résument l'envie du personnage de sortir de tout espace clos, de découvrir d'autres choses que le quotidien. Pour lui, le voyage ne possède pas un intérêt touristique ou de distraction. Car, non seulement le récit s'ouvre sur le départ précipité du personnage pour la guerre, mais aussi la dernière partie du roman nous parle

longuement de l'errance du narrateur en banlieue parisienne. Le voyage célinien représente une façon personnelle et hors "lieux communs" de vivre en société humaine. Autrement dit, "voyage au bout de", roman qui implique un voyage prolongé en permanence vers un horizon à venir, se poursuit à partir d'un certain moment dans la confrontation entre le paysage personnel en tant qu'horizon et le territoire en tant que localité entourant le personnage. Nous solliciterons ces deux notions dialectiques à la lecture de *Voyage au bout de la nuit* pour montrer comment les déclinaisons du voyage célinien se forment non pas forcément à la suite de déplacements géographiques, mais à partir du moment où le paysage et le territoire se contrastent l'un avec l'autre.

Définition:

Nous envisageons le territoire et le paysage comme deux notions concurrentielles. Le premier concerne une surface géographique qui héberge une collectivité humaine et le dernier implique le point de vue d'un sujet qui regarde une géographie quelconque. Nous comparons leurs définitions selon le dictionnaire Robert:

Territoire: 1- Étendue de la surface terrestre sur laquelle vit un groupe humain, et spécialement une collectivité politique nationale [...]: *Le territoire national, français. Territoire enclavé.*

2- Étendue de pays sur laquelle s'exerce une autorité, une juridiction. *Le territoire d'un évêque, d'un juge. (Le Petit Robert, 2000: 2504-2505)*

Paysage: Partie d'un pays que la nature présente à un observateur. *Paysage champêtre, méditerranéen. Contempler, admirer le paysage. Un beau paysage. (Ibid.: 1813)*

Le territoire se qualifie a priori comme surface géographique circonscrite par les caractéristiques socioculturelles d'une communauté humaine. Deuxièmement, il se caractérise par l'autorité qui le distingue d'autres territoires. Un territoire est sous la tutelle administrative ou autoritaire d'un gouvernement ou d'un pouvoir quelconque. Il est délimité et qualifiable par ses frontières linguistique, culturelle, politique et idéologique. Dans le roman de Céline, nous pouvons repérer chacun de ces éléments dans trois territoires différents. En France, la guerre revendique l'héroïsme et le patriotisme, affichés

par la majorité de la société; dans la colonie africaine, le Gouverneur,¹ les commerçants et le Directeur de la compagnie Pordurière assujettissent les indigènes; aux Etats-Unis, les valeurs d'argent contribuent à rendre esclave la foule.

Toujours est-t-il que le paysage se définit par rapport à un sujet regardant. Le paysage, à l'encontre du territoire, n'est borné ni à une frontière ni à une collectivité humaine. C'est le point de vue et le déplacement de l'observateur qui définissent la nature du paysage. On naît dans un territoire, on y habite. Or le paysage est le résultat du regard d'un individu. Il fait partie de son propre choix. C'est le regard de l'observateur qui fait en sorte qu'une partie du territoire soit sélectionné, ordonné et se transforme en paysage. Il résulte de *l'activité constituante du sujet* (Collot 1986: 212). Si le territoire existe indépendamment de la volonté ou de la conscience des individus, le paysage se constitue dans l'esprit du sujet à partir du moment où celui-ci prend conscience de son existence. Le paysage est ainsi tributaire de la conscience de l'individu. Celui-ci précède celui-là.

Tout en sauvegardant la dimension topologique de ces deux notions l'une collectiviste et l'autre individualiste, nous pouvons les élargir dans leur sens métonymique. Pour ainsi dire, le territoire pourrait désigner également la vision du monde d'une communauté et le paysage la représentation construite par un individu. On a la possibilité de se déplacer dans les territoires, mais ils ne changent pas. Leur essence précède notre existence. Ils gardent leurs cadres et leurs principes. Or, la vision personnelle est due à la perception, à la conception, en un mot à la conscience de l'individu. Elle pourrait se modifier d'un territoire à l'autre. Elle pourrait rester la même indépendamment de tout déplacement géographique et idéologique. Nous considérons ainsi le territoire et le paysage comme deux entités autonomes qui, selon le cas, pourraient être concordantes (chez les classiques, il y a une concordance entre le point de vue de l'auteur, sa vision du monde et la communauté dont il est issu²); exclusives (le poète romantique à la différence du poète classique se retire de la société bourgeoise et se réfugie dans la nature. Son paysage gouverné par sa recherche du sublime n'est pas en conformité avec l'espace urbain et avec la société bourgeoise) ou critiques et conflictuelles (le personnage, comme le narrateur du roman de Céline, reste dans la communauté humaine. Il y a des moments où son point de

vue est en discordance avec la totalité socio-idéologique du territoire. C'est au sein de la société que le conflit entre l'individu et la vision du monde collective se forme).

Le rapport dialectique du territoire au paysage peut se montrer sous des formes variées. Toute constatation critique, comique, tragique, en bref, subjective de la réalité sociale dans le texte constitue le paysage du personnage, lequel transpose l'ordre préétabli du réel social. Le fait de "transposer" n'indique pas le renversement de l'ordre établi: c'est "faire changer de forme ou de contenu en faisant passer dans un autre domaine" (*Le Petit Robert*, 2000: 2572). Pour ainsi dire, la transposition serait l'interprétation des clichés, des lieux communs, de la banalité de la vie sociale, interprétation qui s'accompagne de leur présentation sous une nouvelle forme. La prise de distance du personnage vis-à-vis du social, destinée à réévaluer celui-ci à la lumière de sa vision personnelle constitue le passage du domaine de la conscience collective au domaine de la conscience individuelle. Il ne s'agit donc plus de la conscience collective qui essaie de justifier tout acte social. C'est la conscience critique de l'individu qui repense la société.

Étant donné que toute conscience est la conscience de quelque chose, l'individu devient le sujet constituant de la réalité constatée. Son paysage transpose le territoire. Nous pouvons donner une liste des descriptions céliniennes qui comportent une caricature dérisoire des personnages ou une dénonciation de la misère humaine. Sa description n'épargne personne. Le narrateur tourne en dérision presque tous les types sociaux. Il est très rare que sa description prenne une allure romantique. Le paysage célinien opère comme l'incision d'un abcès social, il va jusqu'au bout des plaies humaines. Le paysage conflictuel se présente alors sous la forme de l'invisibilité sous-jacente au territoire. C'est ainsi que non seulement Bardamu, narrateur du roman, n'est témoin d'aucun acte héroïque ou patriotique digne d'admiration au front, mais encore qu'il nous révèle la bêtise et l'absurdité de "l'âme héroïque" sans négliger pourtant la peur des soldats:

Qui aurait pu prévoir avant d'entrer vraiment dans la guerre, tout ce que contenait la sale âme héroïque et fainéante des hommes ? À présent, j'étais pris dans cette fuite en masse, vers le meurtre en commun, vers le feu... (Céline 1981: 14)

Ahuris par la guerre, nous étions devenus fous dans un autre genre: la peur. L'envers et l'endroit de la guerre. (*Ibid.*: 64)

La guerre: la confrontation symbolique du territoire et de l'horizon:

La guerre, point de départ du voyage, est d'autant plus importante qu'elle illustre et définit symboliquement le statut de voyageur du personnage. Partir pour la guerre est ambivalent. Le soldat s'approche de l'horizon pour faire face à des ennemis qui veulent franchir la frontière; qui viennent d'ailleurs. Ceux-ci surgissent de l'horizon. La guerre semble ainsi avoir deux fonctions: celle de résister à l'horizon et celle de vouloir s'en approcher, voire de le dépasser. Elle contient ainsi en elle-même deux forces antinomiques qui peuvent recouper deux verbes: résister et outrepasser. Le soldat en temps de guerre, en plus de sa tâche de sauvegarder le territoire, doit avancer pour affronter ce qui ne lui appartient pas, pour justement se l'approprier et l'envahir: conquérir le territoire ennemi.

Or, Robinson, double du narrateur, est un déserteur. En pleine guerre, il ne garde que la deuxième qualité du soldat. Il ne veut pas rester fidèle à son engagement patriotique. Le dialogue entre le narrateur et Robinson lors de la Grande Guerre dans les Flandres nous en dit assez long sur le fait que Robinson ressemble plutôt à un être errant, dépourvu de tout attachement patriotique. Il ne cherche qu'à sauver sa vie là où il est accepté:

'J'en ai assez moi, qu'il répétait, je vais aller me faire paumer par les Boches...'

Il cachait rien.

[...]

- T'as donc peur ?

- J'ai peur et puis je trouve ça con, si tu veux mon avis, j' m'en fous des Allemands moi, ils m'ont rien fait... (Céline 1981: 41-42).

Dans la suite du récit, nous nous rendons compte que de la guerre, le narrateur et son double ne retiennent que la quintessence la plus pragmatique; ils se soumettent à cet impératif: vivre toujours à la frontière des choses. Ils acquièrent ainsi une qualité dont la définition ne peut recourir qu'à une formulation négative: la "non-appartenance". Nous mettons la "non-appartenance" entre guillemets pour mettre en valeur ce sens particulier.

Selon notre définition structurale, cette notion ne s'oppose pas catégoriquement à "l'appartenance". Elle est composée de "non" uni à "appartenance" par "un trait d'union". Pour nous, ce trait d'union est aussi significatif que les deux autres éléments constitutifs de cette notion. L'endroit où habite le personnage est justement, nous semble-t-il, ce "trait d'union" ou pour ainsi dire cet "entre-deux". Celui-ci se trouve aux frontières de l'appartenance et de la neutralité idéologiques. Cet entre-deux ressemble largement à ce que Dominique Maingueneau appelle la paratopie: "Localité paradoxale, paratopie, qui n'est pas l'absence de tout lieu, mais une difficile négociation entre le lieu et le non-lieu, une localisation parasitaire, qui vit de l'impossibilité même de se stabiliser" (Maingueneau 2004: 52-53).

Par ailleurs, la paratopie correspond en quelque sorte à la notion de "paysage" dont nous avons parlé tout à l'heure. Car, le paysage est ambulant. Il suffit que le *sujet* change son point de vue, et aussitôt le paysage, "au sens propre", se modifie. Or, le paysage au sens métaphorique est encore plus instable. Celui-ci se forme dans l'espace mental du sujet regardant. Ainsi, nous pouvons parler du paysage paratopique du personnage au sein de la communauté sociale. Les deux personnages principaux du roman, Bardamu et Robinson, vivent des situations paratopiques. L'installation en banlieue parisienne et ensuite le séjour en Asile d'aliénés, la fréquentation des malades ainsi que des défavorisés de la société, l'errance de Robinson refusant tout engagement aussi bien social que sentimental, mettent ces deux personnages en scène en tant que deux êtres marginalisés, exclus du noyau social. La paratopie leur permet ainsi de regarder, d'observer sans se laisser aliéner "intégralement" par la communauté. Il est difficile de les localiser aussi bien au niveau de l'attachement idéologique qu'au niveau topographique. Ils sont partout sans avoir jamais une présence permanente. Après la guerre, au cours de leurs pérégrinations, ce sont les déplacements géographiques qui leur permettent de se réserver cet entre-deux. Mais au fil du récit, cette volonté de se décharger de la charge idéologique leur procure la possibilité de déroger à toute assignation à un lieu, dans une véritable paratopie existentielle. Loin de se laisser actualiser par le noyau idéologique, le personnage problématise la construction

non-problématique de la société. Il se fait ainsi paysagiste de la construction non-problématique du territoire. Il fait voir l'inaperçu.

Cependant le voyageur célinien s'insère graduellement dans chaque communauté, voire il se laisse progressivement aliéner par l'âme collective. Les moments où le personnage subit une contamination idéologique par la localité où il habite ne sont pas rares. La scène où le narrateur, blessé et démoralisé par la guerre, se trouve hospitalisé dans un centre psychiatrique nous semble pouvoir illustrer symboliquement le poids idéologique de toute localité sociale. Le personnage, qui dès le début du roman ridiculise et fustige toute prise de position patriotique, après avoir subi les traitements électriques en vient à manifester une complète docilité idéologique³. D'ailleurs, l'épisode du bateau *l'Amiral Bragueton* comportant les coloniaux et le narrateur résume en quelque sorte la dialectique entre le social et l'individu, entre la totalité de la collectivité et la particularité de l'individu. Le narrateur est régulièrement soumis au rejet et menacé de la part d'un sujet collectif "ils". L'épisode se déroule dans un espace clos (le bateau). Le rejet du narrateur s'intensifie de plus en plus et la menace s'aggrave. Pour sauver sa vie, Bardamu recourt à la lâcheté idéologique et se revêt un masque: "Toute possibilité de lâcheté devient une magnifique espérance à qui s'y connaît. C'est mon avis" (Céline 1981: 120).

L'épisode finit par la fuite du personnage en pleine nuit dès que le bateau arrive au port. C'est ainsi par son départ – manifestation pratique de sa volonté de ne pas appartenir à une localité précise – que le sujet se débarrasse de son assujettissement. Le déplacement géographique représente ainsi le refus de la part du personnage de toute passivité locale et mentale. Le sujet assujéti se transforme à chaque départ en sujet constituant par excellence. La contamination idéologique n'empêche pas le personnage de s'en prendre souvent à la réalité aliénante qui l'entoure. La provisoire neutralité du personnage est due au fait qu'il se meut dans une zone d'entre-deux. Cette neutralité, tout comme la contamination idéologique, est intermittente. Elle apparaît et disparaît en fonction de la distance que le personnage prend et garde vis-à-vis du noyau idéologique. Tout semble donc dialectique et carnavalesque. Le personnage se masque et se démasque. Il est à la fois lâche et hardi. Son identité paratopique lui permet d'être à la fois le membre aliéné et le

membre critique de la communauté qui l'a reçu. Les instants de dissociation ainsi que ceux d'adhésion idéologiques – et non pas forcément des déplacements – forment les déclinaisons du voyage célinien. Le voyage a moins pour objectif de découvrir des territoires différents pour s'y intégrer que de fuir la localité idéologique assignée par le groupe. On dirait que le personnage effectue son voyage pour ne pas appartenir à une localité précise où il occuperait une position stationnaire. Or, fuyant un cercle idéologique, quel qu'il soit, le personnage se trouve en contact immédiat avec une nouvelle idéologie. Le retrait progressivement critique de la communauté A le rapproche de la communauté B et ainsi de suite. On dirait que le voyage se polarise autour de l'axe des oppositions exclusion-inclusion. Tout engagement semble être un jeu ou un défi personnel dont on doit ensuite se débarrasser. Ce qui, en revanche, reste constant tout au long de cette errance, c'est la formation du paysage personnel, lequel nous semble être, par excellence, l'écriture de Céline. L'espace paratopique et l'errance idéologique recouvrent la quête d'une identité stylistique sous-jacente à la fiction. L'entre-deux idéologique se montre dans la texture du roman sous la forme d'un va-et-vient constant entre deux registres antinomiques. La combinaison du contingent – en l'occurrence, la langue française en tant que territoire linguistique – et du non-contingent – la transposition et la stylisation du territoire linguistique en tant que paysage individuel de l'auteur – reste dans le même sillage du voyage célinien. Le contraste entre le paysage et le territoire se montre tour à tour et sans relâche dans les trames du roman aussi bien au niveau du contenu qu'au niveau de la structure. Le paragraphe ultime du roman met en scène la descente du social sur l'horizon du silence textuel. Ce qui reste de ce silence sera le paysage que l'auteur nous a dessiné dès le début à la faveur de la création littéraire: "De loin, le remorqueur a sifflé; son appel a passé le pont, encore une arche, une autre, l'écluse, un autre pont, loin, plus loin... Il appelait vers lui toutes les péniches du fleuve toutes, et la ville entière, et le ciel et la campagne, et nous, tout qu'il emmenait, la Seine aussi, tout, qu'on n'en parle plus" (Céline 1981: 505-505).

Bibliographie

Céline, Louis-Ferdinand (1981), *Romans 1*, Edition présentée, établie et annotée par Henri Godard, Paris, Gallimard.

Collot, Michel (1986), "Points de vue sur la perception des paysages", *Espace géographique*. Tome 15 n°3: 211-217.

Le Petit Robert, (2000) tome 1, Dictionnaires Le Robert, Paris, éd. Le Robert.

Le Scanff, Yvon (2007), *Le paysage romantique et l'expérience du sublime*, Champ Vallon, Seyssel,

Maingueneau, Dominique (2004), *Le discours littéraire, Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin.

NOTES

¹ "Dans cette colonie de la Bambola-Bragamance, au dessus de tout le monde, triomphait le Gouverneur. Ses militaires et ses fonctionnaires osaient à peine respirer quand il daignait abaisser ses regards jusqu'à leurs personnes. Bien au-dessous encore de ces notables les commerçants installés semblaient voler et prospérer plus facilement qu'en Europe. Plus une noix de coco, plus une cacahuète, sur tout le territoire, qui échappât à leurs rapines" (Céline 1981: 125). Dès l'incipit de l'épisode tropical, la présence du pouvoir militaire et économique est évidente. Dans le roman, le Gouverneur et le Directeur sont présentés en lettres initiales majuscules. Ces deux dénominations pourraient illustrer toute la hiérarchie des systèmes militaire et industrielle de la colonie.

² "L'ensemble du paradigme classique était fondé sur une rectification esthétique dans l'ordre de la représentation: en effet, s'il fallait imiter la nature et la prendre comme modèle, il ne s'agissait pas en revanche d'en copier les écarts, les excès, les monstruosité ; l'artiste devait donc prendre du recul et rectifier la nature perçue en fonction de la nature (l'essence) de la nature qui est harmonie, proportion, mesure, etc." (Le Scanff 2007: 22)

³ Le dialogue entre le professeur Bestombes et le narrateur nous révèle l'affaiblissement progressif de l'individu face au système totalitaire. Celui-ci n'aspire qu'à l'effacement de la particularité négative au profit de son hégémonie systématique: "– Et chez le sujet d'élite quel peut être, je vous le demande Bardamu, la plus haute entité connue qui puisse exciter son altruisme et l'obliger à se manifester incontestablement, cet altruisme?"

– Le patriotisme, Maître!” (Céline 1981: 93)

Lors de ce dialogue, à chaque fois que le professeur prend la parole, nomme le narrateur par son prénom “Bardamu” et celui-ci lui répond en répétant à chaque fois “Maître”. Il est à noter que le narrateur possède deux prénoms concurrentiels dans le roman : “Bardamu” et “Ferdinand”. Le premier, par son étymologie (barda), semble désigner le rappel de l’idéologie qui fait de l’individu son sujet (Althusser), en l’occurrence, son soldat de la guerre.