

Wojciech Trembaczowski

l'Université Marie-Curie Skłodowska de Lublin

 <https://orcid.org/0009-0000-9121-4255>

wojtek.trembaczowski@gmail.com

Le jeu intertextuel – les correspondances dans *Voyage au bout de la nuit* de Louis-Ferdinand Céline

RÉSUMÉ

Dans *Voyage au bout de la nuit*, Louis-Ferdinand Céline engage un jeu intertextuel en s'inspirant de plusieurs traditions littéraires. Le roman s'inscrit dans la lignée du picaresque, à l'instar de *Gargantua* de Rabelais, avec un héros errant, Bardamu, qui subit les événements sans volonté propre. Il dialogue aussi avec *Candide* de Voltaire, mais inverse la quête optimiste par une désillusion amère. Céline utilise également le grotesque et la satire pour critiquer notre civilisation, en se différenciant des récits réalistes ou romans pacifistes de son temps. L'intertextualité se manifeste aussi à travers des références philosophiques et psychanalytiques : Céline s'inspire de Nietzsche, notamment du concept de l'éternel retour et intègre les théories freudiennes, en particulier la *Kriegsneurosen* (névrose de guerre), pour décrire l'angoisse de Bardamu, déchiré entre son moi pacifique et son moi guerrier. Ces correspondances enrichissent le roman, soulignant la précarité de l'existence humaine et l'inévitabilité de la souffrance.

MOTS-CLÉS – intertextualité, baroque, Nietzsche, Freud, picaresque, Voltaire

The Intertextual Play – Correspondences in Louis-Ferdinand Céline's *The Journey to the End of the Night*

SUMMARY

In *The Journey to the End of the Night*, Louis-Ferdinand Céline opens an intertextual play being inspired by different literary traditions. The novel follows the picaresque model, similar to Rabelais' *Gargantua*, with its wandering hero, Bardamu, who undergoes events without his own will. It establishes a kind of a dialogue with Voltaire's *Candide*, replacing, however, its hopeful quest by



© by the author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

Received: 25.11.2024. Revised: 02.04.2025. Accepted: 18.04.2025.

Funding information: l'Université Marie-Curie Skłodowska de Lublin. **Conflicts of interests:** None. **Ethical considerations:** The Authors assure of no violations of publication ethics and take full responsibility for the content of the publication. **The percentage share of the author in the preparation of the work is:** 100%. **Declaration regarding the use of GAI tools:** not used.

a bitter deception. Céline also uses grotesque and satire to criticise our civilisation, differentiating himself from realist and pacifist novels of his time. Intertextuality is also manifested through philosophical and psychoanalytic references: Céline is inspired by Nietzsche, especially the concept of eternal return, and integrates Freudian theories, in particular the *Kriegsneurosen* (war neurosis), to describe the anguish of Bardamu, torn between his peaceful self and his warrior self. These correspondences enrich the novel, highlighting the fragility of human existence and the inevitability of suffering. experiences.

KEYWORDS – intertextuality, baroque, Nietzsche, Freud, picaresque, Voltaire

Selon Nathalie Piégay-Gros, « toute écriture se situe toujours parmi les œuvres qui la précèdent » ; il n'est donc « jamais possible de faire table rase de la littérature »¹. L'intertextualité est un phénomène difficilement dissociable de l'activité créatrice. La tradition littéraire est un legs qu'on ne peut rejeter, à moins d'être ignorant ; cependant, loin d'exclure l'innovation, elle la requiert.

Novateur et provocateur, Céline n'est pas un ignorant ; ses prétendues origines populaires ne parviennent pas à dissimuler en lui un homme instruit, passionné par la lecture. Celui qu'on surnommait « enfant trouvé de la littérature »², puise, en réalité, dans le livre ouvert de la tradition littéraire, en choisissant avec soin ses mentors. Le *Voyage au bout de la nuit* est une preuve flagrante de sa recherche et de sa singulière érudition. Au lieu de donner privilège à une seule inspiration, l'auteur reste perméable à diverses tendances. Aussi, l'intertextualité du *Voyage* n'est-elle pas un problème de surface, mais de fond. Rarement explicite, le jeu intertextuel s'opère au niveau structurel du récit ; l'intérieur du roman porte l'empreinte de son influence, une correspondance subtile avec d'autres textes.

Il s'agit d'abord du rayonnement exercé par d'autres époques littéraires. Si les critiques ont du mal à lui trouver un modèle contemporain, c'est parce que l'œuvre célinienne se trouve, dans une certaine mesure, en désaccord avec les courants de son temps. Dans sa tentative de classer le roman, Léon Daudet le désigne comme « un livre étonnant, appartenant beaucoup plus, par sa facture, sa liberté, sa hardiesse truculente, au XVI^e siècle qu'au XX^e »³.

Il serait sans doute abusif d'inclure l'œuvre dans son intégralité dans une époque historique et littéraire lointaine, surtout si l'on songe à la portée actuelle de son message. Cependant, le baroque, au sens le plus large du terme, constitue pour son auteur un riche terrain de référence. C'est sur des bases baroques qu'il

¹ N. Piégay-Gros, *Introduction à l'Intertextualité*, Paris, Dunod, 1996, p. 7.

² S. Ducas, *La consécration confisquée : Céline face au premier prix d'éditeur*, <http://www.lepetitcelinien.com/2013/09/>, consulté le 31.12.2024.

³ L. Daudet, « L.-F. Céline : *Voyage au bout de la nuit* », *Candide*, 22 décembre 1932, <http://louisferdinandceline.free.fr/apropos/survoy.htm>, consulté le 31.12.2024.

érige sa conception de l'homme, le plus pleinement représentée par la personnalité du héros. C'est un être contradictoire : pourvu de volonté, mais impuissant ; un « roseau pensant » sans forces d'agir, qui ne sait décider de son sort, mais tour à tour, lui succombe ou se rebiffe contre lui. Oppressé par sa condition, tourmenté par la précarité de son existence et de ses moments de bonheur, il finit par renoncer à ses nobles réflexes, pour adopter une morale de truand. Choix qui le libère et qui l'accable tout autant.

Les principales hantises de l'univers célinien – la fatalité, le temps, la mort et la misère – sévissent aussi dans l'univers baroque. Quant aux personnages qui, malgré l'emprise de ces forces, essayent de trouver leur compte, ils se rapprochent – par leur pragmatisme, leurs basses origines et par leur naïveté cynique – des gueux du XVI^e siècle.

C'est ainsi que Céline, en plein XX^e siècle, devient héritier d'un courant ancien, faisant revivre dans son œuvre des échos picaresques. Plusieurs éléments – thématiques et structurels – sont à l'appui de cette thèse. Selon Paweł Matyaszewski « le personnage de Bardamu, un voyageur qui, par ses vagabondages et ses nombreuses expériences, dévoile, ridiculise et condamne le mal du monde dans lequel il pénètre, nous fait penser aux protagonistes de *Gargantua*, de *Gil Blas* ou de *Candide* »⁴, à la différence près que « ses aventures n'ont pas l'air d'être des voyages voulus. On a l'impression que toutes les explorations de Bardamu, quoique consciemment entreprises, résultent d'une certaine fatalité, qu'elles se déroulent pour ainsi dire malgré la volonté du héros »⁵. Entraîné par le cours des événements, il est un héros malgré lui : « Moi j'avais jamais rien dit »⁶ – annonce-t-il dès les premières pages du roman. Voici comment il se positionne par rapport à son prétendu héroïsme :

Nous vivions un grand roman de geste dans la peau des personnages fantastiques, au fond desquels, dérisoires, nous tremblions de tout le contenu de nos viandes et de nos âmes. On en aurait bavé si on nous avait surpris au vrai (V, p. 99).

Il apprend vite que dans le monde des escrocs il ne faut pas résister à la tentation de faire des escroqueries. Il est égoïste – face aux épreuves de la guerre il pense à sa survie, lors d'un enterrement il pense à l'héritage laissé par le défunt. Ses mobiles relèvent des instincts naturels et non pas des sentiments nobles. Sa morale est celle d'un lâche : la faim et la survie sont ses principaux mobiles. « Vivent les fous et les lâches ? Ou plutôt survivent les fous et les lâches ? » déclare-t-il à son amante Lola (V, 65).

⁴ P. Matyaszewski, « Le motif du voyage dans le *Voyage au bout de la nuit* de Louis-Ferdinand Céline », *Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Romanica*, 1994, n° 35, p. 172.

⁵ *Ibid.*, p. 173.

⁶ L.-F. Céline, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Gallimard, 1952, p. 7. Les citations se réfèrent toutes à cette édition et seront désormais signalées par l'abréviation V suivie du numéro de page directement après la citation.

Les romans picaresques utilisent souvent le procédé de dédoublement du personnage principal. L'introduction d'un double permet de mettre en valeur une complémentarité ou une opposition ; celle-ci s'accroît à travers le rapport entre les deux personnages. Dans le cas du célèbre *Don Quichotte* nous voyons le chevalier accompagné de son écuyer, Candide, le disciple, est accompagné de son maître Pangloss.

Dans le *Voyage* nous rencontrons Robinson – ami et compagnon de Bardamu. Comme dans plusieurs autres cas, son nom est parlant – il fait penser au personnage de Daniel Defoe, lui-même évocateur d'un voyage initiatique, des découvertes, mais aussi de la solitude. Dans le récit de Céline, les chemins des deux personnages s'entrelacent à plusieurs reprises au front, dans les colonies, aux États-Unis et en France. Le rapport qui s'établit c'est de la camaraderie. Le personnage de Robinson permet de projeter ce qui chez Bardamu ne peut pas se réaliser. Au front, il décide de désertier, il entreprend de « se débarrasser » de la vieille Henrouille, ce que Bardamu n'ose pas faire. C'est à la fois un ami et un « étranger » ; ils font tous les deux parties du même camp, mais sa présence devient gênante. Robinson s'avère plus déterminé, met à l'action ce que le personnage principal n'ose pas faire. Et c'est cette détermination qui le conduira à l'échec final qui marque la clôture de l'intrigue.

Le récit est essentiellement organisé autour d'un « je » romanesque, un narrateur à la première personne, placé au centre de la narration. Il devient l'axe structurant des événements décrits comme du réseau des personnages, formant un *système solaire*, élaboré par le roman du XVI^e. Cette formule « autobiographique » permet aussi de conférer l'air d'authenticité au récit et d'établir un rapport de complicité avec le lecteur. De ce rapprochement vient d'ailleurs la confusion entre le fictif et le réel chez les biographes de Céline. La narration prend la forme d'un libre enchaînement d'épisodes successifs, parfois réduits à une anecdote ou une image.

Si l'écriture célinienne se laisse rapprocher des auteurs du XVI^e, elle le doit aussi à son esthétique. Lisant *Voyage au bout de la nuit*, nous croyons voir une projection littéraire des tableaux d'un Bosch, où l'amalgame des passions, des pulsions charnelles et des sentiments, bref, l'expression de l'angoisse inhérente à l'existence humaine, aboutit à une forme contorsionnée, cocasse, grotesque. Et c'est justement le grotesque, ancré profondément dans la culture européenne, qui devient le modèle du style célinien. L'auteur manie avec maîtrise la satire et l'hyperbole. Ironique, il désacralise les idéaux de l'humanité, en les confrontant à une réalité dégradante. Le contexte, dans lequel ils apparaissent, contribue à les rabaisser. Ainsi, l'amour est à quelques reprises associé à la défécation (V, 267, 493) ; la bravoure est évoquée conjointement avec l'asticot (V, 49). Il en va de même pour le style, où le lyrisme voisine et s'entrechoque avec la scatologie, l'obscénité et l'invective.

Le comique célinien relève précisément de cette opposition entre le noble et le mesquin, le grand et le dérisoire. Il n'est d'ailleurs pas sans évoquer l'écri-

ture d'un autre médecin-littéraire : celle de Rabelais. Plusieurs traits de parenté unissent les œuvres des deux auteurs. Elles partagent le même sens de l'humour, le même style exubérant et grivois ; elles se ressemblent aussi par leur intérêt pour le corps humain, et sa physiologie. En outre, leur thématique est proche : les deux auteurs fustigent les sociétés de leurs époques, s'attaquant à l'ordre et à ceux qui l'ont établi : ses dirigeants et ses intellectuels.

Le XVI^e siècle est l'âge des grands voyages dans l'Outre-mer et de découvertes géographiques ; thèmes qui ne tardent pas à pénétrer dans la littérature pour servir d'inspiration à de nombreux écrivains. Le roman célinien est, lui aussi, une espèce de récit de voyage. Il décrit un parcours initiatique, mais, bien qu'il mène à travers terres et océans, son enjeu – et son intérêt – consistent à nous présenter une peinture d'une société, qui n'est autre que la société moderne. Son héros observe la réalité avec les yeux d'un philosophe qui cherche à comprendre les origines du Mal, ce qui amène M.-C. Bellosta à dresser un parallèle avec *Candide* de Voltaire⁷.

Le texte voltairien est un conte philosophique ; en se basant sur des histoires fictives, il présente une critique de la société et du pouvoir. Ces réflexions visent les mœurs, les régimes politiques, la religion, transmettant des concepts à portée philosophique. Son message prévaut sur le souci réaliste, la vraisemblance de l'intrigue prend donc une place secondaire – les lieux et les personnages servent principalement à ancrer les idées de l'auteur dans le réel ; ils remplissent une fonction évocatrice, symbolique.

Dans le cas du *Voyage*, dès la première page du roman nous apprenons qu'il est « entièrement imaginaire », d'où vient « sa force ». Quant au monde qu'il présente : « Hommes, bêtes, villes et choses tout est imaginé » (I, 5).

Quant aux personnages, ce sont des « fantômes » ; leur description est à peine ébauchée, par un trait caractéristique ou bien par leur nom ou surnom (Robinson, Madelon, le général des Entrayes, etc.). Plusieurs autres éléments, thématiques ou formels rapprochent le *Voyage* d'un conte philosophique. Selon M.-C. Bellosta, la succession des événements décrits : la guerre, le séjour dans les colonies, ensuite le séjour aux États-Unis et finalement le retour en Europe reprend la structure du *Candide* de Voltaire⁸. Les deux récits se ressemblent par les thématiques évoquées en permettant au roman célinien d'évoquer son adhésion ou son opposition vis-à-vis des idées voltairiennes. En mêmes temps, celles-ci sont confrontées à un contexte d'actualité – on présente la Grande Guerre, le colonialisme du début du XX^e siècle, l'Amérique capitaliste.

Bellosta pousse son hypothèse plus loin : selon elle, le projet de réécriture – mise à jour – de *Candide* est inspiré par la lecture des textes de Pierre Mac

⁷ M.-C. Bellosta, *Céline ou l'art de la contradiction : lecture de Voyage au bout de la nuit*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990, p. 17-27.

⁸ *Ibid.*, p. 19.

Orlan qui avait – lui aussi – formulé l'idée d'adapter le roman de Voltaire aux temps modernes. Cette idée, décrite par l'écrivain dans un texte intitulé *Candide et les hommes de 1918*, serait devenue le point de départ de Céline, qui recherchait justement une forme structurante pour son récit⁹.

Céline se sert de cette structure classique pour véhiculer des idées modernes, parfois contredisant le message de Voltaire. Les projets des deux écrivains sont similaires : « C'est toujours du Mal qu'il s'agit, mais chaque siècle s'interroge selon ses enjeux »¹⁰. Seuls varient les outils de représentations, la méthode de démonstration reste la même. Les deux œuvres mettent en scène « le même type de personnage »¹¹ : également naïfs, Candide et Bardamu sont curieux du monde ; tous les deux veulent « voir si c'est ainsi » (V, 10), c'est-à-dire, l'expérimenter en pratique. L'intrigue se noue donc autour du même « désir d'en connaître toujours davantage » (V, 235) et prend dans les deux cas, la même tournure. Car la vérité qu'ils apprennent – sur le monde, mais surtout sur l'homme – est amère. La guerre est pour eux une première confrontation avec la haine et la cruauté ; depuis, leur parcours multiplie les occasions de vérifier le constat sur l'absurdité et la bassesse des actions humaines. Cependant, contrairement à Candide, Bardamu ne trouve pas de « jardin » à cultiver ; partout il est accablé par la misère et la mort.

Céline puise dans d'autres romans de son temps – notamment ceux de Dorge-lès, Barbusse, Genevoix – pour construire une image synthétique et symbolique des épreuves des Poilus. Les images de la vie et de la mort au front sont des emprunts qui mettent son message en perspective. Puisque cette problématique a déjà fait l'objet d'analyses détaillées¹², nous ne la développerons pas davantage.

Outre les références littéraires, l'intertextualité dans *Voyage au bout de la nuit* se manifeste également à travers des références philosophiques. Sans jamais mentionner son nom, l'auteur recourt à l'œuvre de Nietzsche : d'abord, pour élaborer le personnage du héros, ensuite, pour créer son univers. Cela peut nous paraître surprenant ; évidemment, Bardamu n'a rien d'un surhomme, il est, tout au plus, un hypersensible. Plutôt que son caractère, c'est la finalité, dans laquelle se place le héros, qui s'inspire de l'écriture nietzschéenne. Le message négatif de Bardamu, tout comme celui de Zarathoustra, est destiné à provoquer ; en dégoûtant l'homme par l'image de sa propre faiblesse, il vise à réveiller en lui sa dignité. Par ailleurs, la loi principale de l'univers célinien reflète le postulat nietzschéen de l'« Éternel Retour », l'idée centrale de sa conception du monde.

De plus, les troubles éprouvés par le héros nous renvoient à la névrose de guerre, concept de *Kriegsneurosen* développé par Sigmund Freud. Conformément

⁹ « [Voltaire] Lui surtout il est le maître. Maintenant... [...] L'emmerdement c'est l'architecture. On ne peut pas s'en passer ». *Ibid.*, p. 23.

¹⁰ *Ibid.*, p. 20.

¹¹ *Ibid.*, p. 18.

¹² Pour en savoir plus, voir entre autres M.-C. Bellosta, *op. cit.*, p. 41-42.

à sa description clinique, cette maladie présuppose l'existence d'un conflit du *moi*, préalable au traumatisme physique. Celui-ci « se joue entre l'ancien moi pacifique et le nouveau moi guerrier du soldat, et devient aigu dès que le moi de paix découvre à quel point il court le risque que la vie lui soit retirée à cause des entreprises aventureuses de son double parasite nouvellement formé »¹³. Dans cette optique, la peur obsessionnelle du malade peut être interprétée comme un réflexe naturel qui vise à protéger le corps de l'autodestruction. La maladie, contractée au moment de la blessure, reste latente pendant la période de la convalescence et ne se révèle que dans l'immédiat du rappel au front¹⁴. Le message de cette démonstration de Céline est clair : il est contraire à la nature humaine de risquer sa vie pour l'intérêt de tous, c'est-à-dire pour l'intérêt des autres. Menacé, l'organisme se défend par ses propres moyens : l'appel aux armes met en branle un mécanisme naturel, qui empêche l'homme de s'exposer inutilement au danger. C'est le corps lui-même qui se révolte, en dehors de toute décision raisonnée¹⁵.

Le concept de *Kriegsneurosen* n'est pas le seul appel aux thèses développés par Freud. Les relations entre les personnages du roman peuvent être interprétées par le biais de la psychanalyse. C'est autour des pulsions fondamentales de l'amour et de la mort qu'elles s'organisent¹⁶. Selon les théories freudiennes, il s'agit des forces biologiques opposés, dont l'une recherche la reproduction, et l'autre l'autodestruction. Ce conflit trouve son reflet dans le constat suivant :

Ce corps à nous, travesti de molécules agitées et banales, tout le temps se révolte contre cette farce atroce de durer. Elles veulent aller se perdre nos molécules, au plus vite, parmi l'univers [...] ? Elles souffrent d'être seulement nous, cocus d'infini. On éclaterait si on avait du courage, on faillit seulement d'un jour à l'autre (V, 337).

L'amour symbolise l'énergie créatrice ; il donne origine à un constant mouvement de renouveau, ne serait-il que superficiel. Par un de ses versants – la sexualité – il rejoint le côté animal de la nature humaine ; il hérite au fond d'un instinct primitif, celui de se reproduire. Les sentiments d'amour et d'amitié agissent en forces d'attraction : ils conduisent au rapprochement entre les individus et contribuent ainsi à la vie sociale.

Si l'amour représente un élan vital, la mort est le frein qui le brise. Elle s'acharne après tout ce qui peut être édifié grâce à l'amour. Implacable comme le temps, elle dévaste, détruit et défigure. Elle corrompt les liens entre les hommes tout comme elle ronge la chair. Lorsque l'amour génère la vie, la mort y met fin. Elle la traque dès le berceau : elle hante et guette l'homme sans égard à son âge ou à son statut social.

¹³ S. Freud, Introduction à « La Psychanalyse des névroses de guerre », in *Résultats, idées, problèmes*, I, Paris, PUF, 1984, p. 245.

¹⁴ Cf. M.-C. Bellosta, *op. cit.*, p. 125.

¹⁵ *Ibid.*, p. 129.

¹⁶ *Ibid.*, p. 116-118.

L'existence humaine repose sur l'équilibre fragile entre ces deux forces également puissantes, la nature humaine leur doit son ambivalence. C'est justement cet aspect qui intéresse l'écrivain. Comme l'affirme G. Bataille dans une des premières critiques du *Voyage* : « Le roman [...] de Céline peut être considéré comme la description des rapports qu'un homme entretient avec sa propre mort, en quelque sorte présente dans chaque image de la misère humaine qui apparaît au cours du récit »¹⁷.

L'ambiguïté de la nature humaine trouve sa démonstration par excellence dans le personnage de Madelon. La compagne – et l'assassin de Robinson – est représentée comme une jeune femme décidée, à la « démarche bien précise », « pas rêveuse du tout comme genre » (V, 385-386). « Née pendant la guerre », elle évoque l'héroïne de la chanson populaire, créée en 1914 et généralement connue¹⁸. C'est dans cette autre image que nous trouverons un complément d'informations à son égard : servante de cabaret, La Madelon de la chanson console les soldats de leur chagrin et de leur nostalgie. Cette image plaisante est déformée : *a priori* anodine (« elle rit, c'est tout le mal qu'elle sait faire ») elle devient diabolique dans le récit célinien. Dès sa première apparition dans la « cave à momies » de Toulouse où elle travaille comme guide, elle s'associe à la mort. Elle poussera Robinson au meurtre de la vieille Henrouille. Robinson tentera de se séparer d'elle et se réfugiera chez Bardamu. Mais sa compagne le poursuit. Le conflit culmine lors d'une tentative de réconciliation entre Madelon et Robinson, tramée par Bardamu. La tension entre l'amour et la haine devient flagrante dans le dialogue entre les deux amants qui précède la mort de Robinson :

– C'est pas possible que tu m'aimes pas du tout... T'as du cœur, dis Léon ? Pourquoi alors que tu le méprises, mon amour ? On avait fait un beau rêve tous les deux ensemble... Comme tu es cruel avec moi, quand même ?... Tu l'as méprisé mon rêve Léon ? Tu l'as sali ? Tu peux dire que tu l'as détruit mon idéal... Tu veux donc que j'y croie plus à l'amour ? – [...] j'ai plus envie qu'on m'aime... Ça me dégoûte ? [...] C'est tout qui me répugne et me dégoûte à présent ? Pas seulement toi ?... Tout ?... L'amour surtout ? Les trucs aux sentiments que tu veux faire [...] ça ressemble à faire l'amour dans les chiottes ? (V, 486-493)

Faute de convaincre son amant, à force de menacer de le dénoncer à la police Madelon recourra à sa dernière ressource – celle de le tuer (V, 494).

Les relations de Madelon et de Robinson semblent reprendre et inverser celles d'un autre couple romanesque. Dans *Crime et châtiment*, Sonia, une jeune prostituée, convaincra Raskolnikov, un étudiant ambitieux, devenu assassin, de confesser son crime et de se livrer à la justice. C'est grâce à son influence que s'opère la transformation et la guérison du héros qui finira par abandonner son ambition dé-

¹⁷ G. Bataille, « L.-F. Céline : *Voyage au bout de la nuit* », *La critique sociale*, janvier 1933, <http://louisferdinandceline.free.fr/apropos/survoy.htm>, consulté le 31.12.2024.

¹⁸ *Quand Madelon...* ou *La Madelon*, le chant populaire créé par Charles-Joseph Pasquier en 1914.

mesurée. Au personnage de Dostoïevski, Céline oppose celui de Madelon, femme ambitieuse et décidée, qui sait « faire le mal ». La liaison avec Robinson est pour elle un moyen dont elle se sert pour réussir son « rêve » d'ascension sociale.

A nouveau, nous pouvons constater que le « salut » est rejeté dans l'univers célinien. Les sentiments sont relégués au rang des sensibleries et remplacés par les pulsions. Les choix moraux se font non pas entre le bien et le mal, mais entre les degrés de méchanceté à laquelle on est voués : « Vous êtes bien gentil, Ferdinand, [...] je sais que vous faites des efforts pour ne pas devenir aussi méchant que les autres, seulement, je ne sais pas si vous savez bien ce que vous désirez au fond... » (V, 235). Face à l'inéluctabilité de la mort, il ne reste que l'apaisement de la souffrance pour mourir le moins douloureusement possible.

L'univers romanesque de Céline est un véritable creuset où s'entremêlent des éléments nouveaux et des substrats anciens. Son originalité repose non sur l'absence d'influences, mais sur le travail de recomposition parmi celles-ci. Pour se servir d'une métaphore, Céline fait dans le travail littéraire ce que les surréalistes avaient fait à la peinture. Les formes narratives réalistes sont remplacées par un flux narratif dynamique, mené par un narrateur en délire. C'est ainsi, en faisant parler le subconscient, que le romancier insufflé à son œuvre une force motrice nouvelle, celle de la psychanalyse. L'élément freudien remplit dans l'univers du *Voyage* une fonction cruciale : sans apparaître ouvertement dans le discours du héros, il lui fournit une méthode d'observation dont il use pour examiner d'autres personnages. Ses conclusions, Bardamu les formule dans son propre langage, ce qui introduit un effet comique. Les termes scientifiques – que l'auteur ne peut ignorer, étant médecin – sont traduits dans le registre « populaire » du héros. L'humour noir, les effets parodiques sont d'ailleurs constamment présents dans les descriptions céliniennes. Elles s'inscrivent dans la veine pamphlétaire qui trouvera son essor dans son œuvre postérieure. L'intertextualité dans *Voyage au bout de la nuit* constitue l'une de ses richesses et devient elle-même une référence et un riche terrain d'inspiration pour de nouvelles générations d'auteurs.

Bibliographie

- Bellosta, Marie-Christine, *Céline ou l'art de la contradiction : lecture de Voyage au bout de la nuit*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990
- Céline, Louis-Ferdinand, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Gallimard, 1952
- Ducas, Sylvie, *La consécration confisquée : Céline face au premier prix d'éditeur*, <http://www.lepetitcelinien.com/2013/09/>, consulté le 31.12.2024
- Freud, Sigmund, Introduction à « La Psychanalyse des névroses de guerre », in *Résultats, idées, problèmes*, I, Paris, PUF, 1984
- Matyaszevski, Paweł, « Le motif du voyage dans le *Voyage au bout de la nuit* de Louis-Ferdinand Céline », *Acta Universitatis Lodzianis. Folia Litteraria Romanica*, 1994, n° 35
- Piegay-Gros, Nathalie, *Introduction à l'Intertextualité*, Paris, Dunod, 1996

Wojciech Trembaczowski – master en littérature française (2004) et études ibériques (2006) de l'Université Marie-Curie Skłodowska de Lublin. Boursier du programme Comenius en 2003, il a effectué un stage dans les collèges de la région Deux-Sèvres en France. En 2006, il a étudié pendant un trimestre à l'Universidade Aberta de Lisbonne. Pendant plusieurs années employé des sociétés étrangères, actuellement, professeur des écoles. Ses intérêts portent sur la littérature et l'enseignement et la culture des langues romanes. Originaire de Lublin, il habite à Varsovie. Candidat aux études doctorales.