

Médecine et pauvreté

écrit par Épistémocritique et David Desrosiers

I. L'écriture de la pauvreté

L'écriture de Céline est fondée sur un certain rejet des structures narratives et grammaticales classiques. Prenant acte à sa manière de l'entrée de la culture dans l'ère moderne, elle témoigne de l'apparition de nouveaux savoirs, de l'effondrement d'anciennes illusions et de la mise au jour de problèmes littéraires et sociaux inédits. Le tour de force de Céline – et de quelques autres écrivains moins célèbres – est d'avoir produit une oeuvre capable de renouveler la littérature au moyen d'une langue qui avait été maintenue dans les cultures classiques et romantiques en dehors de l'écriture, à savoir la langue familière, le français populaire, celui que parlent, précisément, ceux qui n'écrivent pas. Ancien combattant de la guerre de 14, obscur médecin de banlieue au temps de la Crise de 29, Céline est devenu, après la publication de *Voyage au bout de la nuit*, le porte-parole de tous les exclus, sorte de nouveau Prométhée qui s'était emparé de l'écriture pour la mettre au service du peuple. Il avait su, par l'usage de l'argot, représenter le monde tel qu'il est perçu du point de vue des victimes. Conférant une nouvelle efficacité à la critique sociale, il avait ainsi révélé l'extraordinaire pouvoir de subversion que l'écriture peut s'arroger lorsqu'elle s'érige contre ses propres valeurs. Bref, c'est en quelque sorte comme si Céline avait donné au peuple ses lettres de noblesse.

L'un des aspects de cette réussite – qui ne sera véritablement accomplie qu'avec *Mort à crédit* – réside dans l'abolition de la distinction classique entre le langage qui est prêté aux personnages et celui que détient le narrateur. On avait certes, avant Céline, permis que des personnages issus des basses classes de la société s'expriment dans l'idiome qui leur est propre, mais cette parole avait été maintenue à une certaine distance par rapport à la voix narrative dominante, l'écriture reproduisant ainsi, par le biais de cette coupure stylistique, l'univers social de la domination. On pourrait voir, par exemple, une prise en compte de la parole du pauvre dans l'oeuvre d'Émile Zola. Mais, comme le souligne Pierre Bourdieu, « en se réclamant du modèle de médecins éminents, [Zola] identifiait le regard du "romancier expérimental" au regard clinique, instituant entre l'écrivain et son objet la distance objectivante qui sépare les grandes sommités médicales de leurs patients » [1]. En effet, la pauvreté chez Zola est mise en observation, et c'est précisément cela qui l'empêche de contaminer l'écriture jusque dans le retranchement de la voix narrative. Or, chez Céline la position narrative, le statut de médecin et la condition misérable fusionnent définitivement. C'est donc par la revendication d'une certaine pauvreté littéraire que Céline fait son entrée dans la grande littérature. Aussi, le travail stylistique qu'il ne cessera d'approfondir subséquentement impliquera-t-il toujours la recherche de cette pauvreté qui s'exprime dans le dépouillement de tout ce que la littérature avait pu capitaliser sur le compte de la domination sociale. Du côté de sa carrière médicale, Céline reproduira cette même solidarité avec les milieux défavorisés, puisque toute sa vie il se voudra médecin des pauvres, et sera lui-même aussi pauvre et aussi malade que ses patients. Nous tenterons de comprendre dans cet article les sources de l'intérêt que Céline pouvait avoir, en tant

qu'artiste, pour cette pauvreté qu'il côtoyait chaque jour en tant que médecin.

II. L'écriture du corps C'est sur le modèle de l'oralité comprise comme parole vivante que Céline a fondé son écriture. Dans les *Entretiens avec le professeur Y*, il explicite le rôle joué par l'émotion dans ce travail de déconstruction des structures écrites conventionnelles : c'est l'émotion qui permet d'insuffler la vie à un texte. Or, l'expression des émotions exige que l'on s'écarte d'une norme linguistique jugée froide et répressive. Cet écart, on peut en trouver le modèle dans la langue parlée, mais on peut aussi le recréer par un travail d'écriture : bref, ce qui compte, ce n'est pas tant l'oralité du parlé que l'émotion qui pointe à travers l'expression libérée des modèles conventionnels d'écriture. Si l'expression est vivante, c'est qu'elle provient d'une mise au vif de la sensibilité de celui qui écrit. Il y a un véritable investissement corporel qui est exigé par le travail d'écriture qui vise à transmettre une émotion. « Alors j'ai mis ma peau sur la table », est l'une des formules que Céline reprend le plus souvent dans la série d'entretiens qu'il donne à la fin de sa vie. L'esprit malicieux y verra simplement une stratégie visant redonner sa légitimité à des prétentions littéraires ruinées par un engagement politique condamnable et effectivement condamné à cette époque -sorte de *captatio benevolentiae* destinée à provoquer la pitié et le respect pour l'homme qui a souffert dans son corps la parole qu'il veut nous transmettre. L'esprit encore plus malicieux dira que Céline n'a pas payé assez cher son écriture, en particulier ses pamphlets antisémites, et qu'il aurait dû littéralement y laisser sa peau. Mais n'oublions pas néanmoins qu'il s'agit là d'une conception de l'écriture activement défendue par Céline, et qui informe grandement le travail qu'il a produit -ce qu'il nomme encore, de manière éloquente, « ma grande attaque contre le Verbe », c'est-à-dire contre le Verbe qui s'est fait chair : Céline, lui, prétend faire de sa propre chair la source vivante de son verbe. Ces déclarations nous incitent à réfléchir sur les relations que peuvent entretenir la vie d'un écrivain et son oeuvre. Le sens commun formule le plus souvent cette relation comme une relation simple. L'homme étant le créateur de son oeuvre, connaître l'homme permettrait de mieux comprendre l'oeuvre. Il s'agirait, par exemple, de connaître ce que Céline a effectivement pu souffrir pour mieux comprendre les ressorts psychologiques de son écriture. Or, bien que la connaissance biographique ne soit pas entièrement futile, on connaît le paradoxe que Proust a énoncé dans son *Contre Sainte-Beuve* : si la connaissance de l'homme et celle de son oeuvre sont discontinues, c'est que le sujet de l'oeuvre n'est pas l'homme dont on peut faire la connaissance dans le monde, mais celui qui ne peut être révélé au monde que par le biais de l'oeuvre. Je est un autre, disait Rimbaud. Il y a là un dédoublement de personne qui, à première vue, ne permet pas d'amalgamer le sujet vivant et le sujet écrivain.

Le cas de Céline, docteur Destouches de son vrai nom, présente à un degré troublant cette forme de rupture d'ipséité à laquelle ont fait allusion Proust, Rimbaud et tant d'autres figures de la modernité. On a parlé à ce sujet de « L'étrange cas du Dr Destouches et de M. Céline ». On peut poser de nombreuses questions à ce sujet. Par exemple, pour ce qui nous intéresse ici : y a-t-il un rapport à établir entre la vocation médicale de Céline et la conception de l'écriture qu'il développe dans son oeuvre ? la littérature et la médecine, si elles sont toutes deux concernées par la souffrance de l'homme, sont-elle pour Céline des pratiques continues ou discontinues ? ou encore, comment, dans l'écriture célinienne, la volonté d'investir son propre corps peut-elle

cohabiter avec la mise en oeuvre d'un regard médical, c'est-à-dire d'un rapport au corps que l'on peut en grande partie caractériser comme savoir ? la figure du médecin prolétaire incarnée par Bardamu permettrait-elle ainsi une double relation au corps, à la fois concrète et abstraite, subjective et objective dans la mesure où l'accent est mis tantôt sur le corps comme sujet de l'expérience, tantôt sur le corps comme objet de connaissance ? Ce sont ces questions que nous tenterons d'approfondir ici en nous penchant sur la manière dont certaines expériences vécues par Céline sont représentées dans son oeuvre, et sur le rôle que peut jouer le savoir médical dans une telle mise en récit du vécu.

III. L'écriture de la guerre Parmi les principaux thèmes autobiographiques du *Voyage*, la guerre et la maladie, « ces deux infinis du cauchemar » (p. 418) [2], représentent de manière paroxystique les « deux grandes manières de crever » (p. 82) qui menacent l'existence du pauvre. D'un côté, la guerre contient la menace d'une mort violente. De l'autre, la maladie représente un processus tout aussi angoissant de mort lente. Dans quelle mesure le regard qui est posé sur la guerre et sur la maladie par Céline est-il solidaire avec le regard du pauvre ? quelle place fait-il au corps comme sujet de l'expérience ? Se démarque-t-il de ou s'identifie-t-il à un regard clinique, nourri du savoir médical ? Notons d'abord que l'expérience de la guerre est transmise chez Céline dans la proximité d'une conscience pour laquelle elle apparaît comme totalement absurde : « aussi loin que je cherchais dans ma mémoire, je ne leur avais rien fait aux Allemands. [...] La guerre en somme c'était tous ce qu'on ne comprenait pas » (p. 11-12). En effet, Bardamu s'est engagé dans la guerre dès le début des hostilités, alors qu'il était encore étudiant en médecine, et cette situation inédite lui fait l'effet d'une formidable erreur. Or, malgré la perplexité qu'il ressent au début, cette expérience s'avérera très vite riche d'enseignements pour lui, qui fera dans les sentiers de la guerre ses premiers pas dans la vie intellectuelle : « pour que dans le cerveau d'un couillon la pensée fasse un tour, il faut qu'il lui arrive beaucoup de choses et des biens cruelles. Celui qui m'avait fait penser pour la première fois de ma vie, [...] c'était sûrement le colonel Pinçon, cette gueule de torture » (p. 27). Aussi, l'impression de ne rien comprendre à ce qui se passe autour de soi cède vite la place à une foule de révélations sur la nature humaine et sur le monde en général : « jamais je n'avais compris tant de chose à la fois » (p. 19).

Ces révélations multiples se ramènent vite à une seule et même leçon, qui consiste en la prise de conscience de l'étendu de la « vacherie » humaine. En effet, la guerre apporte la spectacle saisissant de la cruauté dont sont capables les hommes, du réveil brutal de leurs instincts barbares. Rien désormais ne semble impossible dans le domaine du mal, pas même le sacrifice de « quatre-vingt mille croyants par semaine » que l'auteur, d'après certaine relation mi-historique mi-légendaire, attribue aux Aztèques : « c'est des choses qu'on a du mal à croire avant d'aller à la guerre. Mais quand on y est, tout s'explique, et les Aztèques et leur mépris du corps d'autrui » (p. 37). La guerre apparaît ainsi comme la reconduction d'un ordre théocratique sanguinaire et primitif, fondé sur le sacrifice massif de victimes innocentes : « c'est le même [mépris] que devait avoir pour mes humbles tripes notre général Céladon des Entrayes, [...] devenu par l'effet des avancements une sorte de dieu précis, lui aussi, une sorte de petit soleil atrocement exigeant » (id.). L'expérience de la guerre est ainsi vécue par Bardamu comme un mépris du corps, et ce mépris accorde au général des armées un véritable pouvoir de vie et de

mort sur les soldats.

IV. « Considérations actuelles sur la guerre et sur la mort » Par-delà l'impression d'absurdité, s'exprime donc une vision tragique de la guerre qu'on a souvent rapprochée de la manière dont Freud a analysé le phénomène guerrier. En effet, dès 1915, Freud formule l'hypothèse d'un désir de meurtre qui serait enfoui dans notre inconscient, et qui, d'une part, déterminerait la logique militaire conduisant à l'escalade des conflits, et, d'autre part, expliquerait notre facilité déconcertante à nous laisser entraîner par cette logique alors même que nous la savons moralement condamnable. Cette pulsion inconsciente nous ferait souhaiter quotidiennement la mort des autres chaque fois qu'ils constituent des obstacles à nos désirs : « Dans nos désirs inconscients, nous supprimons journallement, et à toute heure du jour, tous ceux qui se trouvent sur notre chemin, qui nous ont offensés ou lésés. Notre inconscient tue même pour des détails ; [...] C'est ainsi qu'à en juger par nos désirs et souhaits inconscients, nous ne sommes nous-mêmes qu'une bande d'assassins. » [3]

On retrouve dans les propos de Bardamu un passage qui ressemble étrangement à cette analyse du grand clinicien viennois. Cependant, là où Freud insistait sur le côté à la fois inconscient et collectif du désir de meurtre (« dans nos désirs inconscients », dit-il), Céline transpose le conflit psychique en conflit social, qui oppose une horde de meurtriers à leur victime innocente, individuelle : « Dans la vie courante, réfléchissons que cent individus au moins dans le cours d'une seule journée bien ordinaire désirent votre propre mort, par exemple tous ceux que vous gênez, pressés dans la queue derrière vous au métro, tous ceux encore qui passent devant votre appartement et qui n'en ont pas, tous ceux qui voudraient que vous ayez achevé de faire pipi pour en faire autant, enfin, vos enfants et bien d'autres. » (p. 116-117) Par-delà le côté comique de ce passage, qui provient plus d'un rapport familial au corps que d'une intention parodique dirigée à l'encontre de Freud, l'hypothèse psychanalytique du désir de meurtre alimente chez Céline une logique paranoïaque où le conflit que le psychanalyste situait entre la pulsion sadique et la loi morale, est désintériorisé par l'écrivain puis projeté sur le monde social. Le cadre freudien dans lequel cette hypothèse avait été formulée, cadre que l'on peut qualifier de socratique dans la mesure où il insistait sur la connaissance de soi comme condition de la paix, contraste hautement avec le cadre romanesque celinien, que l'on peut décrire comme tragique dans la mesure où il reconduit la mythologie du meurtre sacrificiel dont se nourrit grandement la vision tragique du monde social. S'il y a donc filiation entre Freud et Céline, il s'agit alors d'une filiation conflictuelle, où le fils, dans son appropriation de l'autorité du père, la renverse en tenant sur le même sujet que lui un discours opposé, ou du moins qui s'en est clairement démarqué. [4]

Aussi, est-il symptomatique que l'on ne trouve aucune revendication explicite de la psychanalyse à l'intérieur du *Voyage*. Il y a bien quelques résonances freudiennes qui se font entendre ça et là par le biais d'un vocabulaire issu de la psychanalyse, mais il s'agit toujours d'un vocabulaire déjà médiatisé à l'époque où Céline écrit, et donc, dans une certaine mesure, débarrassé de l'empreinte freudienne. Même la tirade de Baryton dans la dernière partie du roman, qui fustige les nouvelles tendances de la psychiatrie, peut se lire comme une reprise des clichés circulant à l'époque sur la psychanalyse. Or Céline a lui-même affirmé à plusieurs reprises après la publication du *Voyage* que la

psychanalyse avait compté beaucoup pour lui. Cependant, une étude de l'ensemble des documents ne permet pas de conclure à autre chose qu'à une certaine ambivalence vis-à-vis du rôle que peut jouer ce savoir dans l'écriture célinienne. « L'Hommage à Zola », prononcé en 1933 lors du pèlerinage annuel à Médan, pendant l'écriture de *Mort à crédit*, permet néanmoins d'éclairer quelque peu cette question. Ce texte important montre bien la conscience que Céline pouvait avoir de sa propre situation historique, situation qui l'obligeait à réinventer l'écriture romanesque.

V. « Hommage à Zola » Derrière la forme classique de l'hommage rendu à un écrivain consacré, Céline pose cette question fondamentale : peut-on, de nos jours, écrire comme Zola ? La réponse qu'il donne, bien entendu, est négative, et les raisons qu'il invoque pour la justifier sont multiples. Trois arguments semblent cependant ressortir du texte. D'abord, il y a la multiplication des organes d'information dans le monde moderne, qui aurait rendu caduque la conception qu'on se faisait de la littérature au temps de Zola : « Aujourd'hui, le naturalisme de Zola, avec les moyens que nous possédons pour nous renseigner, devient presque impossible » [5]. L'écrivain serait ainsi forcé de se démarquer du journalisme d'enquête en cherchant d'autres terrains d'investigation. Ensuite, la réalité sociale aurait profondément changée depuis la mort de l'auteur des *Rougon-Macquart* : « Zola n'avait point à envisager les mêmes problèmes sociaux dans son oeuvre ». Et enfin, l'état actuel des connaissances nous forceraient à réviser les conceptions psychologiques que Zola pouvait se faire à son époque : « Nous avons appris sur l'âme, depuis qu'il est parti, de drôle de choses ». Selon Céline, la solution à cette triple aporie est à chercher dans l'intériorité de l'écrivain : « À nous les symboles et les rêves ! Tous les transferts que la loi n'atteint pas, n'atteint pas encore ». Ainsi, la littérature et la psychanalyse partageraient le même objet. Mais leur méthode cependant diffèrent radicalement. En effet, il n'est plus question pour Céline de prendre la science comme modèle en reproduisant, dans le monde du roman, le regard clinique issu du monde médical : « Les mots d'aujourd'hui [...] vont plus loin qu'au temps de Zola. Nous travaillons à présent par la sensibilité et non plus par l'analyse, en somme "du dedans" ». L'accent est donc mis sur le corps comme sujet de l'expérience -travail par la sensibilité -plutôt que sur un quelconque objet de connaissance -rejet de l'analyse, et de manière concomitante du regard clinique jeté sur le monde.

Pour le dire autrement, il y a chez Céline une double conception du « délire », qui est à l'origine sans doute de nombreuses confusions. D'une part il y a ce « délire de destruction » qui est le produit d'une fascination de l'homme pour la mort. C'est lui qu'on trouve à l'oeuvre dans la guerre, par exemple. D'autre part, il y a un « délire de création » qui se fonde essentiellement dans la sensibilité de l'artiste. C'est ainsi que la psychanalyse, comme approche scientifique du délire, offre un équivalent analytique du travail de l'écrivain, mais il n'est pas pour autant question pour l'écrivain de jouer au psychanalyste. Car le discours du narrateur et celui des personnages délirants doivent être fondus dans un même « délire », qui est celui de l'écrivain : « si la littérature donc a une excuse, dit Céline, c'est de raconter nos délires. Le délire, il n'y a que cela et notre grand maître actuellement à tous, c'est Freud ». [6]

VI. L'écriture de la maladie Mais le regard médical, qui a été, comme on vient de le voir, radicalement exclus dans l'écriture célinienne par le choix d'une méthode qui se

veut non-analytique, fait un retour *in fabula* par le biais du narrateur médecin qu'est Bardamu. Or, il faut préciser d'emblée que Bardamu est un médecin raté. Non seulement est-il lui-même pauvre et malade, mais il est en outre totalement impuissant à lutter efficacement contre la maladie. C'est que le mal auquel il est confronté est incurable. Les patients ne veulent pas guérir, ou plutôt la pauvreté le amène se réfugier dans la maladie : « L'espoir de la pension les possédait corps et âme » (p. 333). L'environnement malsain de la banlieue de Rancy transforme la population en une sorte de malade collectif. Personne n'échappe à cette emprise délétère de la ville : « tout le monde toussait dans ma rue » (p. 224). La maladie, dans de telles conditions, n'est pas accidentelle, elle est une fatalité. Le cadre tragique refait ainsi surface en temps de paix à travers l'image de la cité maudite -image, comme celle de la horde meurtrière et du bouc émissaire, qu'on retrouve une fois de plus dans le cadre des mythologies. Le médecin est ainsi placé devant l'insurmontable tragédie humaine, et son savoir ne lui sert à rien. Il devient, tel un christ, le dépositaire des souffrances du peuple, et sa conscience s'alourdit peu à peu. C'est ainsi qu'il peut prétendre à l'écriture, parce qu'il est allé suffisamment loin dans la nuit. Et l'on peut dire ainsi que c'est l'échec de la médecine qui marque en quelque sorte chez Céline le commencement de l'écriture. D'où sans doute la volonté qu'a eu l'écrivain d'être connu du public comme médecin, et pas n'importe quel médecin, le plus bas dans la hiérarchie sociale, le plus près de la misère, le médecin des pauvres.

ISSN 1913-536X ÉPISTÉMOCRITIQUE

ps :

Étudiant à la maîtrise en littératures de langue française à l'Université de Montréal, David Desrosiers poursuit présentement des recherches sur la figure du témoin dans la littérature de la seconde moitié du XXe siècle, et sur la théorie du témoignage comme genre littéraire.

notes :

[1] BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l'art*, Seuil, coll. « points », p. 197-198

[2] Toutes les citations de *Voyage au bout de la nuit* renvoient à l'édition « folio », chez Gallimard.

[3] FREUD, Sigmund, « Considérations actuelles sur la guerre et sur la mort », dans *Essais de psychanalyse*, trad. Jankélévitch, Payot, Paris, 1927, p. 260.

[4] FREUD, Sigmund, « Considérations actuelles sur la guerre et sur la mort », dans *Essais de psychanalyse*, trad. Jankélévitch, Payot, Paris, 1927, p. 260.

[5] *Hommage à Zola* », dans *Céline et l'actualité littéraire. 1932-1957*, Gallimard, 1976, p. 78-83

[6] *Interview avec Charles Chassé* », dans *Céline et l'actualité littéraire. 1932-1957*, Gallimard, 1976, p. 88