



HAL
open science

Céline, Londres et le trafic de cadavres

Matthew Gibson

► **To cite this version:**

Matthew Gibson. Céline, Londres et le trafic de cadavres. "Les manuscrits retrouvés", La société d'études céliniennes, Jul 2024, Nantes, France. <hprints-04918761v2>

HAL Id: hprints-04918761

<https://hal-hprints.archives-ouvertes.fr/hprints-04918761v2>

Submitted on 29 Jan 2025

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons CC BY 4.0 - Attribution - International License

Auteur : Matthew GIBSON
Affiliation : Chercheur indépendant
Orcid : <https://orcid.org/0000-0002-6896-4098>
Courriel : gibson.mce@gmail.com

Titre : Au-delà de la Pléiade : Céline, *Londres* et le trafic de cadavres ; [en] Beyond the Pléiade : Céline, *Londres* and the resurrectionists

Mots-clefs : Céline ; Londres ; trafic de cadavres ; intertextualité ; burlesque ; [en] Céline ; Londres ; bodysnatchers ; intertextuality ; burlesque.

L'auteur a abordé ces propos au colloque de la Société d'études céliniennes (SEC) à l'université de Nantes en juillet 2024. Cependant, avec l'autorisation de la SEC, ils ne font pas partie des Actes du colloque.

La préface de l'édition de *Londres* (2022), cette esquisse d'un roman abandonné, et la « Notice » de sa réédition prestigieuse mais hâtive en 2023 qui complétait sa résurrection rocambolesque¹, s'appuient principalement et largement sur une seule piste génétique - le bref séjour de l'auteur dans la capitale anglaise de mai 1915 à janvier 1916. Cela pose un problème car ce séjour représente toutefois la plus grande lacune dans la vie de Céline. Cette lacune justifie parfois son implication présumée dans le milieu londonien, sujet superficiel de *Londres*, en dépit de preuves contraires. En outre, le seul témoignage de cette période souligne avant tout l'importance du ballet, des music-halls et d'un appétit pour la lecture (Geoffroy, 1972, p. 165-166). Malgré cela, les biographes ignorent la signification de ces aspects, approfondissent d'autres pistes déjà établies, ou s'éloignent plutôt vers des sources historiques partiellement concluantes².

Dès le début de *Londres*, le récit atteste de l'importance du contexte culturel immédiat, et compte tenu de la brièveté de son séjour londonien, il est possible de le définir avec précision à travers les archives de la presse britannique. Pourtant, le récit témoigne d'un fond culturel plus large qui dépasse cette période spécifique. Considérons par exemple la classification initiale de *Mort à crédit* (1936) comme roman autobiographique. Selon Nicholas Hewitt, il s'agit plutôt d'une « analyse savante et complexe de l'histoire sociale et culturelle du Paris de la Belle Époque, avec des clins d'œil décisifs, mais subtils, à des écrivains aussi divers que Dickens et Proust³ » (Hewitt, 2013, p. 140). Loin d'être l'« épanchement autobiographique⁴ » (*ibid.*, p. 139) d'un proxénète sadique, dans *Londres*, Céline démontre plutôt sa connaissance intime de l'histoire culturelle de la capitale. Comment ce fond culturel fonctionne-t-il ? Quelles sont les motivations de ce discours ? Cet article va ainsi démontrer comment *Londres* incarne la politique sauvage de Céline envers certains textes - une politique inextricablement liée aux revues musicales de l'époque, à la littérature gothique londonienne et aux légendes macabres de l'histoire de la médecine - afin d'accentuer comment Céline développe et étoffe ses personnages hybrides et ses séquences narratives à travers des aspects empruntés d'autres textes et ensuite transformés.

1. Voir Louis-Ferdinand Céline, *Londres*, édition établie et présentée par Régis Tettamanzi, Gallimard, Paris, 2022 ; Régis Tettamanzi, « Notice » in Céline, *Romans 1932-1934*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, 2023, p. 1333-1363.

2. Voir Gael Richard et Laurent Simon, *Céline et Londres*, Editions du Lérot, Tusson, 2024.

3. Original : « [an] analysis of the social and cultural history of Paris in the Belle Epoque, with crucial, but subtle, nods to writers as diverse as Dickens and Proust. » (Traduction de l'auteur.)

4. Original : « autobiographical outpourings ». (Traduction de l'auteur.)

« L'ÉPOQUE DONT JE PARLE »

Londres s'attaque d'abord au contexte du « Theatreland » 1915, la scène londonienne en temps de guerre dont le contenu a été encore marqué par la question de la censure. Le récit correspond au témoignage de Geoffroy, qui évoque leurs sorties nocturnes dans le West End et Soho, ainsi que la préférence de Destouches pour le ballet (*op.cit.*, p. 165). Céline fait également le lien entre les revues musicales et la propagande afin de souligner leur capacité mutuelle à tromper ou à décevoir : « À l'époque dont je parle, c'était une scène pour revues frétilantes l'Empire Theater. C'était le moment, aussi, de la propagande au casse-pipe. » (*Londres*, p. 755.) Dès l'arrivée de Destouches en mai 1915, la revue américaine *Watch Your Step*, qui faillit évincer le ballet en le réduisant à des actes d'ouverture, fut un énorme succès selon un journal⁵. Pourtant, le récit évoque également *Britain Prepared*, le film de propagande de Charles Urban qui sortit fin décembre 1915⁶, une coproduction financée par le fabricant d'armes Vickers (« Wickes », *Guignol's band I*, p. 758) qui présentait les premières images de la guerre et fut si populaire qu'il écarta définitivement le ballet de l'Empire. Céline semble donc vouloir réclamer un territoire abruptement perdu au profit de la modernisation anglo-américaine, un acte de transgression topographique qui anticipe sa réponse à l'explosion du parlant.

Céline s'attaque également à « la queue du York » (*L*, p. 766), une satire de la foule aisée du Duke of York où Gaby Deslys (1881-1920) jouait dans la revue *Rosy Rapture*⁷. Cette revue présente également de nombreux motifs thématiques qu'on retrouve dans *Londres*, notamment son côté burlesque, ce genre de théâtre anglais qui se moque ou ridiculise d'autres textes sérieux et y intègre la satire sociale. Entre autres, on y trouve le motif du triangle amoureux - motif que Céline transforme de façon pornographique à la fin de *Guerre* - et la satire de Lord Kitchener que Céline intègre également au début du récit : « Quand j'ai plus eu d'uniforme pour me promener, leur recruteur avec sa petite cocarde et sa badine, il s'approchait souvent de moi pour me tâter les sentiments. » (*L*, p. 756.) De plus, la revue se moque de *David Copperfield* de Dickens et incarne l'imitation cinématographique, deux aspects qui se reproduisent au moins dans *Mort à crédit* (1936). En somme, Céline semble adopter ou transformer de nombreux motifs de la revue musicale, ainsi que la tradition du burlesque, bien qu'il soit beaucoup plus outrancier dans *Londres*. Quelles en sont les motivations principales ? Les critiques de *Rosy Rapture*, « un divertissement ennuyeux et douloureusement décevant⁸ » selon un article, sont presque universellement négatives. Si Destouches partagea cette déception, est-il motivé par ce même sentiment de tromperie ?

La déception des critiques est en effet étroitement liée à la censure de l'époque. Cela représente un paradoxe, puisque les journaux promouvaient également le décorum. Par exemple, les critiques demandèrent la censure de la revue *5064 Gérard* avec Gaby Deslys, spécifiquement la scène de la boîte de nuit de Murray's, dans laquelle la tenue des danseuses était jugée trop risquée. À titre d'antidote, la compagnie du *Théâtre du Grand Guignol* arriva

5. « An Empire Record », *The Weekly Dispatch*, 16 mai 1915, p. 8, consulté via le British Newspaper Archive (BNA), URL : <http://www.britishnewspaperarchive.co.uk>, page consultée le 28 août 2024. La signification des revues musicales « juives » chez Céline est évidente dans *Guignol's band I* (1944) et *Guignol's band II [Le Pont de Londres]* (1964) avec ses références explicites à Irving Berlin, Ethel Levy et *Watch Your Step*. [Toutes coupures de presse britanniques ultérieures peuvent être consultées via la BNA. Traductions de l'auteur.]

6. Voir Charles Urban, *Britain Prepared*, Kineto/Vickers/Kinemacolor/Gaumont/Jury's Imperial Pictures, 1915.
7. Voir Helen Brooks et al., « Rosy Rapture », *Great War Theatre Project*, URL : <https://www.greatwartheatre.org.uk/db/script/329/>, page consultée le 10 déc. 2024. Un nom commun de chevaux de course selon Brooks, *Rosy Rapture* inspire sans doute le profil de Charles Aumone, proxénète et peintre de chevaux de course qui vend ses tableaux devant le « York ».

8. Original : « a tiresome entertainment, and painfully disappointing. » « London Theatricals - A Barrie Programme », *The Scotsman*, 23 mar. 1915, p. 5, page consultée le 10 déc. 2024.

au Garrick en juillet et août 1915⁹, au grand désarroi du censeur qui ne trouva « [...] aucune satisfaction artistique à voir une jolie femme se faire arracher les yeux¹⁰ ». Pourtant, la déception de Céline face au décorum de la foule est à peine voilée dans *Londres* : « La mort est au théâtre, tu te dépêches, y a plus de place. La maison c'est pas drôle, mais dans un cercueil faut bien se tenir. » (*L*, p. 952.)



Figure 1 - Dessin d'Aubrey Hammond pour la publicité des productions du Grand Guignol au Duke of York's Theatre, 1921. Aubrey Hammond, Domaine public, via Wikimedia Commons

Destouches préférait sans doute la revue intime parisienne, selon Geoffroy (*op.cit.*) qui confirma avoir rencontré une pionnière de ce style, Alice Delysia (1889-1979). Il arriva trop tard pour témoigner personnellement de *Odds and Ends* à l'Ambassador's, pièce dans laquelle un strip-tease improvisé échappa au censeur : « C'est sa querelle avec le censeur et sa réponse pleine d'esprit qui ont commencé à faire parler d'elle¹¹. » Lorsque Destouches arriva à Londres, il rencontra Delysia, qui semblait bien vouloir repousser les limites.

Geoffroy (*op. cit.*) reconnaît aussi avoir fréquenté le Palace et avoir fait la connaissance d'Aimé-Simon Girard, le comédien de *Bric-à-brac* avec Gina Palerme (1885-1977), « une des

9. Voir Helen Brooks, « Horror on the London Stage: The Grand Guignol Season of 1915 », *Great War Theatre Project*, URL : <https://www.greatwartheatre.org.uk/2018/01/horror-on-the-london-stage-the-grand-guignol-season-of-1915/>, page consultée le 28 août 2024.

10. Original : « *There can be no artistic satisfaction in seeing a pretty woman having her eyes gouged out.* » « Our Love of the Horrible », *The Tatler*, 28 juil. 1915, p.12. Consulté le 28 août 2024.

11. Original : « *Her quarrel with the Censor and her very witty reply first made people begin to talk of her.* » « One Reason Why All London, Like Oliver Twist, Is Asking For "More" », *The Tatler*, 7 juil. 1915, p. 24. Consulté le 3 sept. 2024.

plus belles actrices [...] à Londres¹² ». Palerme fut notamment photographiée dans le cadre glamour de sa résidence londonienne par *The Tatler* et la future vedette de cinéma muet qui travaillait avec Abel Gance établit par la suite une carrière crépusculaire dans les cabarets nues parisiens à la fin des années vingt. L'influence de cette belle rousse libertaire sur le caractère hautement sexualisé et insaisissable d'Angèle reste à saisir. Il faut plutôt considérer les critiques de la revue *Honi soit...!* au Pavillon :

une production aussi jolie, vivante et mélodieuse que l'on puisse souhaiter pour servir d'antidote en ces temps de guerre troublés [et] suffisamment gaulois dans sa saveur et sa langue pour plaire à nos nombreux visiteurs français. D'un autre côté, la langue vernaculaire est abondante [...] et le dialogue indigène acquiert souvent un piquant supplémentaire en étant rendu dans un anglais approximatif par les membres français de la compagnie¹³.

Selon *The Globe*, *Honi soit...!* :

combine en effet les meilleures qualités de la revue anglaise et de la revue française, et échappe à la fadeur qui les caractérise parfois [...] au vu de son éclat et de sa verve. *Honi soit* n'a pas d'intrigue ni de cohérence, ce qui n'est pas grave au vu de sa luminosité et de sa verve¹⁴.

Quant à l'allusion à « Honny soit », titre provisoire de *Guignol's band*, on a tendance à surestimer le rapport avec la préface de *La rue à Londres* (1884) de Jules Vallès, en dépit du fait que Céline s'éloigne largement de son approche réaliste. Pourtant, le côté burlesque de *Honi soit...!* anticipe plutôt le style de *Guignol's band I et II* qui partagent cette rejection de cohérence et se terminent dans une forme théâtrale, musicalement fiévreuse et délirante « rendu [souvent] dans un anglais approximatif ». (*ibid.*)

Pourtant, la peur de la censure aboutissait à une monotonie dans les revues parisiennes. Par exemple, au Garrick, le censeur interdit aux danseuses de *Y'a Des Jolies Femmes* de porter des jupes sans collants¹⁵. La description du numéro burlesque de *Honi soit...!* « An Infernal Triangle » semble particulièrement important dans ce contexte de déception et de censure :

L'idée c'est qu'une célèbre actrice parisienne entre un soir dans son boudoir et y trouve un jeune homme caché. [...] Pendant qu'ils réfléchissent aux avantages et aux inconvénients de l'affaire, le fiancé de la dame (à ce qu'on dit !) entre. [...] Au lieu d'être en colère en découvrant qu'il a un rival dangereux, [il] se réjouit d'avoir pu transmettre son coûteux passe-temps à quelqu'un d'autre¹⁶.

12. Original : « *One of the most beautiful actresses [...] in London.* » *The Tatler*, 13 sept. 1915, p. 15. Consulté le 3 sept. 2024.

13. Original : « *as pretty, lively, and melodious a production as one could wish to witness as an antidote during [troublesome] War times [and] sufficiently Gallic in flavour and language to appeal to our numerous French visitors. On the other hand, there is plenty of the vernacular in it [...] and the native dialogue frequently acquires an added piquancy by being rendered in broken English by the French members of the company.* » « THE LONDON PAVILION - *Honi soit...!* », *The Stage*, 9 sept. 1915, p. 15. Consulté le 3 sept. 2024.

14. Original : « *combines, in fact, the best qualities of both the English and the French revue and escapes the dullness that at times characterises both.* « *Honi soit* » *has no plot and no coherence, which doesn't matter at all in view of its brightness and verve.* » « Anglo-French Revue at the London Pavilion », *The Globe*, 7 sept. 1915, p. 6. Consulté le 3 sept. 2024.

15. « IN ENGLAND NOW! », *The Bystander*, 13 oct. 1915, p. 13. Consulté le 3 sept. 2024.

16. Original : « *The idea is that a celebrated Parisian actress walks into her boudoir one evening and finds a young man hidden there. He has come, he says, to confess his undying love for her, and while they are considering the pros and cons of the matter the lady's affianced husband (so they say !) strolls in. [...] Instead of being angry on finding that he has a dangerous rival, [he] merely congratulates himself in being able to pass his expensive hobby on to another chap.* » « BEAUTIES OF 'BLIGHTY' », *The Bystander*, 2 févr. 1916, p. 34. Consulté le 3 sept. 2024.

À son tour, vers la fin de *Guerre*, Céline transpose de façon outrancièrement pornographique le motif central de ce triangle. Pendant que le soldat écossais, personnage infâme tiré des journaux de l'époque¹⁷, viole Angèle, il s'aperçoit de la présence de Ferdinand, le voyeur, mais il n'éprouve aucune colère envers lui : « Je bougeais pas. Il a grogné et puis il a regardé de mon côté et il m'a souri bien gentiment. Pas énervé du tout. » (*Guerre*, p. 743) Ceci représente une forme d'anti-censure ou de censure inversée de la scène londonienne, mais empruntée de ses propres genres, techniques et motifs. Pourtant, il faut préciser que Céline fait la satire non des revues intimes, mais plutôt des paradoxes de la censure culturelle à Londres où les élites avaient accès à des boîtes de nuit exclusives, les seuls endroits de la capitale où les règles sur la censure étaient largement ignorées¹⁸. Son bref mariage à Suzanne Nebout, danseuse à *Ciro's*, boîte de nuit destinée à la haute société, représente l'aperçu unique de ce paradoxe. Comment et dans quelle mesure ce discours s'étend-il à d'autres contextes culturels ?

LONDRES : UNE TOPOGRAPHIE IMAGINAIRE

Gaël Richard et Laurent Simon (2024) ne se lancent pas dans la recherche de repères littéraires, bien qu'ils admettent que Céline « n'échappait pas aux jeux classiques des romans à clef, tendant à semer autant d'indices pour ses lecteurs les plus avertis, leur permettant ainsi de démasquer avec plaisir leurs modelés. » (Richard et Simon, 2024, p. 169) En raison du caractère peu concluant du texte, une grande partie de leur ouvrage est consacrée à un glossaire détaillé de lieux topographiques réels et fictifs qui ne fait qu'amplifier la problématique qu'ils identifient. On invoque par hasard le fait que Londres, comme celui que Jill Forbes (1976) identifie dans *Guignol's band*, est avant tout une topographie littéraire. En effet, les repères littéraires se manifestent de diverses manières plutôt typiques ; des allusions explicites aux échos subtils, aux éléments structurels ou narratifs, à la parodie et au pastiche. Les allusions plus ou moins explicites à des auteurs historiques ou contemporains ne sont jamais sans signification.

Par exemple, bien qu'il s'agisse d'une rue réelle, Villiers Street (*L*, p. 985 ; p. 986 ; p. 989 ; p. 1008) nous oriente plusieurs fois vers *Le Sadisme anglais* de Villiers de l'Isle-Adam, écrivain exilé en Angleterre pendant la révolution mentionnée par Hewitt (1999, p. 223) en tant que prétexte de *Guignol's band*. En outre, la rue fictive « *Pristley Avenue* » (*L*, p. 771) fait allusion à J.B. Priestley, disciple de Dickens, dont le roman *Angel Pavement* (1930), un panorama réaliste de Londres, représente sans doute la cible. Dans d'autres cas, Céline semble s'appuyer sur des métaphores plutôt brutes telles que la référence préalable « au Hyde » (*ibid.*, p. 755) du célèbre « *Penny Dreadful* » de Robert Louis Stevenson auquel Céline pique le motif central. D'autres allusions implicites et parfois ambiguës témoignent aussi de ce mélange complexe d'appropriation et de transgression, soit du motif, soit de la métaphore. Nicholas Hewitt (1987 ; 1999) établit des liens avec d'autres romanciers anglais, surtout Shakespeare, et bien que Céline y fasse une allusion explicite, dans *Londres* c'est le narrateur qui s'efforce de nous guider. Une connaissance de la topographie littéraire ou fictionnelle de la ville de Londres n'est pas nécessaire pour apprécier Céline, mais elle aiderait sans aucun doute à mieux comprendre les mystères de *Londres*.

Par exemple, Céline y entremêle une parodie plus ou moins implicite de l'auteur censuré, D.H. Lawrence, une source partielle du colonel Lawrence Gift, alors que Karl Marx apparaît

17. Pascal Ifri a présenté ces propos au colloque de la Société des études céliniennes à l'université de Nantes, 2024.

18. Voir Stephen Hoare, *Piccadilly: London's West End and the Pursuit of Pleasure*, History Press, Cheltenham, 2021, p. 216.

également mais de manière plus explicite (L, p. 793)¹⁹. Quant à Lawrence, déjà condamné pour obscénité, plutôt que de participer à la guerre, il fréquentait le Café Royal sur Regent Street, point de départ du taverne « la Royale » (*ibid.*, p. 757) et lieu célèbre pour les artistes, les écrivains tels qu'Oscar Wilde ainsi que les proxénètes de l'époque et leurs filles. Ici, D.H. Lawrence et Oscar Wilde font l'objet d'une parodie comique dissimulée : « Et puis le capitaine entraînait Da Silva dans la salle de bains et je soupçonne fort qu'il s'y faisait tailler, tous loquets mis, une fameuse plume. » (*ibid.*, p. 804) Céline ne peut s'empêcher de faire allusion à la célèbre chute de l'auteur homosexuel qui débuta lors d'une rencontre au Café Royal en 1895 et aux nuits de débauche dans l'infâme chambre 362 du Savoy: « Nous ne devons pas parler de ces expéditions aux gens du Savoy et de la chambre 472. C'était comme un mauvais lieu le 472. » (*ibid.*, p. 802.) Au-delà des allusions aux auteurs exilés, censurés, plagiaires, débauchés ou emprisonnés, Céline transforme et subvertit également plusieurs motifs narratifs londoniens des auteurs antisémites.

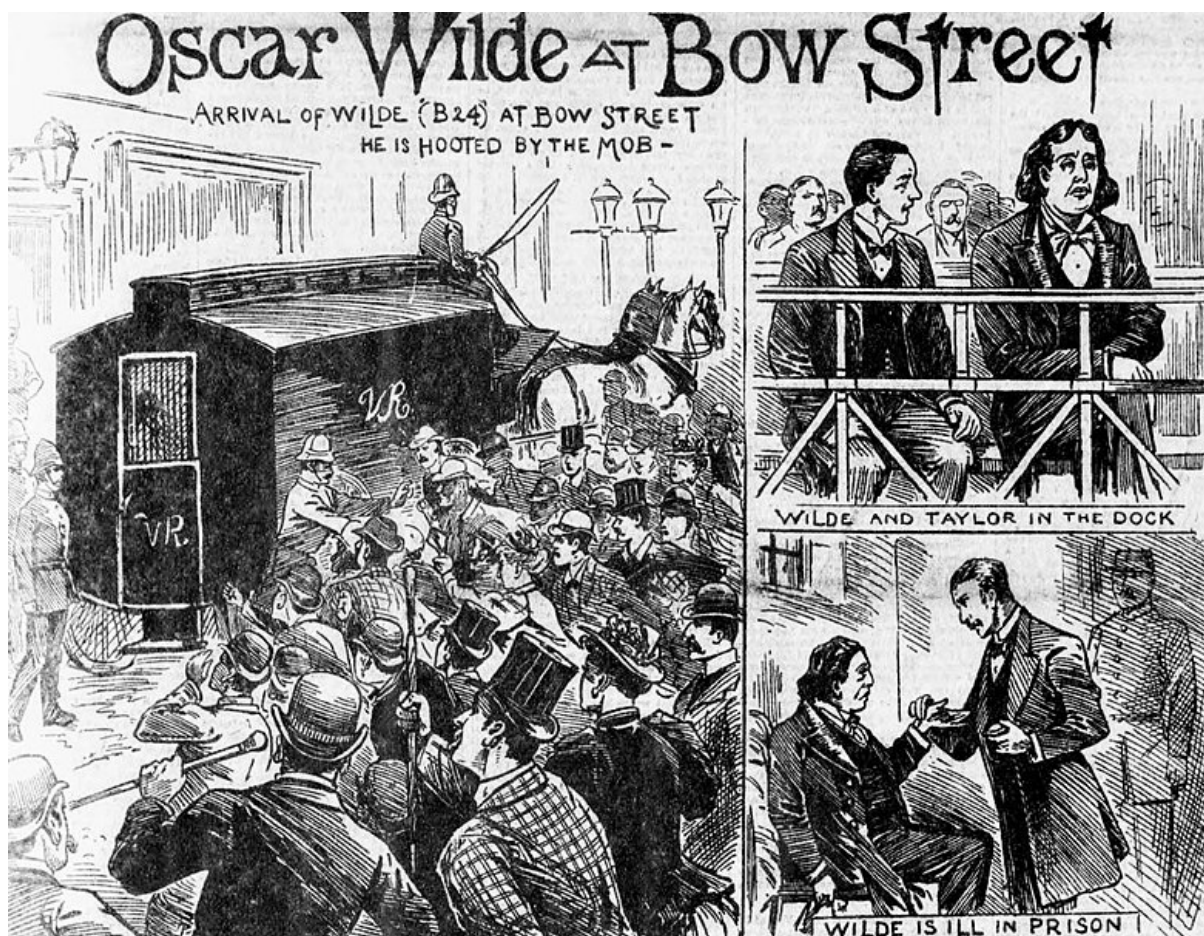


Figure 2 - Scènes du procès d'Oscar Wilde. Illustrated Police News, 20 avril 1895, Domaine public, via Wikimedia Commons

La colère de Joseph Conrad envers *The Censor of Plays*, comme en témoigne sa lettre de 1907²⁰, préfigure sa présence plus ou moins dissimulée dans *Londres*, surtout les lieux discursifs et les personnages de *L'Agent secret* (1907), roman londonien que Hewitt (1999, p. 223) cite dans ses analyses de *Guignol's band*. Céline n'a jamais admis l'influence de Conrad,

19. On ne peut que spéculer sur la raison pour cela, mais l'auteur de *Sur la question juive* (1844) a séjourné brièvement au German Hotel situé au 1 Leicester Street, à toute proximité de l'adresse indiquée sur le certificat de mariage de Destouches et en plein milieu des exilés politiques et littéraires de l'Europe.

20. Voir Joseph Conrad, "The Censorship of Plays", *The Daily Mail*, Londres, 12 oct. 1907, p. 4, page consultée le 28 août 2024.

sans doute pour la dissimuler selon Véronique Pauly (2022, p. 89), bien qu'elle note que Céline l'a lu puisqu'il approuve au moins une traduction française de Conrad dans sa correspondance intime à Milton Hindus. De plus, alors que Destouches est parti pour le Cameroun en mai 1916, sa correspondance (2009, p. 140), qui témoigne de ses ambitions littéraires à l'époque, évoque plutôt un voyage imaginaire au Congo²¹, décor typiquement conradien dans *Au cœur des ténèbres* (1899), ce voyage imaginaire que Hewitt (1999, p. 70) cite également comme référence importante pour l'épisode africain dans *Voyage au bout de la nuit*.

L'Agent secret se base aux alentours du magasin de pornographie d'Adolf Verloc, situé dans la rue fictive, Brett Street, à Soho. Bien que Conrad ranime un passé dickensien imaginaire, il s'agit d'après Conrad d'une transposition d'Irving Street (anciennement Green Street), une rue tributaire du côté sud de Leicester Square²². À son tour, dans *Londres*, Céline évoque les alentours de Leicester Street, une rue tributaire du son côté nord. S'agit-il d'une référence topographique et discursive, ou d'un chevauchement conscient de géographies discursives ? Selon Claire Lozier (2014), dans *Guignol's band*, Ferdinand traverse en un instant les mêmes vastes étendues de la ville que Verloc, dans *l'Agent secret*, qui saute également de manière irréaliste de Soho à Greenwich, quartiers éloignés de plusieurs kilomètres.

L'Agent secret débute dans le magasin de pornographie d'Adolf Verloc, l'anarchiste exilé d'origine ambigu :

À la devanture, s'étaient des photographies de danseuses plus ou moins déshabillées ; des paquets indéfinissables, emballés comme des spécialités médicales ; des enveloppes en papier jaune très mince, cachetées et étiquetées 2 shillings et 6 pence en larges chiffres noirs. Accrochées à une corde, comme pour les faire sécher, pendaient quelques publications comiques françaises portant des dates reculées²³.

L'imagerie de cette description d'espace liminaire résonne à plusieurs niveaux : les danseuses, la médecine, les manuscrits jaunis. La tentation de voir en cette boutique l'inspiration pour des aspects idiosyncrasiques de son identité d'auteur, sauf les fameuses pinces à linge, est très forte. Cette hypothèse ne s'avère pas aussi risible qu'elle le paraît.

L'Agent secret transpose l'histoire de l'anarchiste français Martial Bourdin, mort le 15 février 1894 à Greenwich Park, tué par ses propres explosifs qu'il transportait à l'Observatoire lors d'une tentative d'attentat terroriste. Ce sort atteint également le beau-frère de Verloc, l'innocent Stephen ou Stevie, que Verloc manipule afin de commettre un attentat terroriste sur l'Observatoire. On note l'allusion récurrente dans *Guignol's band* au Greenwich Tragedy. De plus, Destouches, comme Stevie, a grandi dans une sombre boutique qui ressemble fortement à celle de Verloc à Soho. Enfin, selon Hewitt (*op. cit.* p. 223), le personnage de van Claben, un prêtreur sur gages juif assassiné par Borokrom, évoque de près celui de Verloc, qui est également assassiné.

Comme Yugenbitz, dont le nom se transforme au cours du récit, Céline transforme le nom de Borokrom en Borodine dans *Bagatelles pour un massacre* (1937) qui, selon Régis Tettamanzi, nous mène vers le bolchevik Mikhaïl Borodin²⁴, la base historique du personnage figurant dans *Les Conquérants* (1928) de Malraux. Pourtant, le nom Borodine semble également similaire à Martial Bourdin, la base historique de Stevie. Néanmoins, l'hypothèse

21. Lettre à Albert Milon, [Londres, mai-juin 1915.]

22. Voir Patricia Pye, « A City that 'disliked to be disturbed': London's Soundscape in *The Secret Agent* » in Allan H. Simmons et J.H. Stape, eds. *The Secret Agent: Centennial Essays*, The Conradian/ Éditions Rodopi, Amsterdam - New York, 2007, p. 27.

23. Joseph Conrad, « L'agent secret : Simple Histoire. ». Traduit de l'anglais par Henry-Durand Davray. *Le Temps*, 31 mai au 8 juillet 1910, p. 1. URL : <http://www.retronews.fr>. Consulté le 28 août 2024.

24. Voir Louis-Ferdinand Céline, *Écrits polémiques*, édition établie par Régis Tettamanzi, Éditions Huit, Québec, 2012, p. 303.

implicite de Hewitt (1999), et plus généralement de Philippe Roussin (2023. p. 14), n'en voit dans Borokrom qu'un personnage sorti de Conrad²⁵.



Figure 3 - Charles Joseph Staniland, « Anarchists in London, the funeral of Martial Bourdin. » *The Graphic : An Illustrated Weekly Newspaper*, 3 mars 1894. Domaine public, via Wikimedia Commons

Si le fantôme de Stevie, explosé en petit morceaux à la suite d'un complot terroriste russe, hante le personnage de Borokrom, ce « vieux réfugié du tsar » (*L*, p. 790), il lui doit au moins son prénom, Stéphan (*ibid.*, p. 789). Pourtant, si Stevie inspire Borokrom, dont le nom semble une onomatopée de l'explosion d'une bombe, à son tour, Borokrom représente son avatar, un personnage hybride dont le corps a été reconstitué chirurgicalement et qui est ranimé par la musique de son piano automatique, motif emprunté également de *l'Agent secret*. Par exemple, le nom Borokrom semble en partie composé de la technique photographique monochrome ou du photochrome²⁶. Borokrom partage également plusieurs aspects d'un autre personnage de *L'agent secret*, celui du Professor, militant anarchiste ou communiste russe, spécialisé dans les explosifs et affichant des sympathies proto-fascistes. Pourtant, Borokrom s'apparente plutôt à la vengeance pour la mort injuste de Stevie, victime du sale boulot d'autres lâches. Il s'agit d'une expérience profondément liée à l'expérience de Céline pendant la guerre. L'innocent Stevie, comme Céline d'ailleurs, démontre un profond sentiment d'injustice qui se forme depuis sa lecture obsessionnelle de certains pamphlets anarchistes dans la boutique de Verloc

25. Philippe Roussin, « Céline : les manuscrits retrouvés : de la malle oubliée aux coffrets de la Pléiade (2021-2023) », *Acta fabula*, vol. 24, n° 10, « Éditions critiques (XXe siècle) », Novembre 2023, URL : <http://www.fabula.org/revue/document17391.php>, page consultée le 13 janvier 2024. DOI : <https://10.58282/acta.17391>

26. Le film de propagande susmentionné *Britain Prepared* utilise cette technique au début de l'année 1916 pour colorer des cartes postales du film distribuées aux spectateurs de l'Empire Theatre.

: « Il va tout le temps chercher les journaux de la devanture ; il se congestionne à force de les lire²⁷. »

Céline ranime Borokrom « près de Greenwich, l'observatoire » (*op. cit.*, p. 789) qui habite à « Greenwich Commons » (*ibid.*, p. 794), une transposition mineure du même endroit où Stevie a explosé en miettes et où Borokrom, comme Stevie, lit les journaux obsessivement et les découpe : « Il en avait des petites découpures plein les poches [...] » (*ibid.*, p. 847) ; « Stephan, lui, il soulignait en bleu dans les journaux, des dizaines par jour [...] il découpait les journaux, et il se rendrait utile. » (*ibid.*, p. 848). (*ibid.*, p. 848) ; « Borokrom, lui, découpait [...]. Il emplissait son pardessus de coupures pour les rapporter chez lui. » (*ibid.*, p. 851) Tout en faisant un clin d'œil au passe-temps de Stevie, cet aspect narratif des coupures semble également refléter la recherche d'inspiration de Céline soit dans les journaux, sans doute en relation avec la pègre londonienne, sujet éluif de sa propre expérience, soit dans les feuilletons tel que *L'Agent secret*, que Céline utilise pour construire ses propres personnages. Pourtant, dans *Londres*, Céline dissimule le fantôme d'un autre célèbre auteur anglais, antisémite également, qui hante toujours la capitale.

Londres évoque de nombreux endroits qui figurent soit dans la biographie de Dickens, soit dans ses romans qui furent largement disponibles en version française à la fin du XIX^e siècle chez Hachette²⁸. On retrouve Soho Square (*ibid.*, p. 768) qui l'a profondément marqué lors de sa première visite à Londres en tant qu'enfant et où habite le docteur Manette dans *Le Conte de deux cités* (Hachette, Paris, 1861) ; Tavistock Square (*ibid.*, p.770), où Dickens a vécu de 1851 à 1860 et a écrit plusieurs romans ; et surtout Gower Street (*ibid.*, p. 779), où il s'est installé au numéro 4, en 1823, à l'âge de onze ans et plus tard au 41 Gower Street. Destouches s'est installé au 71 Gower Street. Le motif de la « Leicester Pension » rappelle le dernier roman de Dickens, *Le Mystère d'Edwin Drood* (Hachette, Paris, 1874), dans lequel se trouve une pension pour jeunes femmes et une fumerie d'opium. Ferdinand traîne également dans les lieux des récits de Dickens : à la suite du meurtre de Nancy dans *Oliver Twist* (Hachette, Paris, 1881), Bill Sikes se réfugie chez Toby Crackit à Folly's Ditch sur Jacob's Island. Céline reprend ce motif du refuge avec la cave de la Mère Crockett « en face le garno à Stéphan » (*ibid.*, p. 817) où il va souvent et où l'on cache également Moncul à la suite du meurtre de Bijou. Ensuite, Ferdinand nous guide à la Terrasse Adelphi (*ibid.* p. 827), lieu mystérieux de caves souterraines qui fait partie des errances de *David Copperfield* (Hachette, Paris, 1864). Enfin, la demeure de Yugenbitz, où l'on transporte le corps à peine vivant de Bijou, est située à Citron Street (*ibid.*, p. 833) une transposition de Lime Street, où se trouve la demeure d'Ebenezer Scrooge dans *Un chant de Noël* (Hachette, Paris, 1857). Autrement dit, les connexions autobiographiques avec *Londres* s'étendent également à celles de ses lectures, une topographie imaginaire particulièrement macabre à travers laquelle Ferdinand nous guide dans le brouillard comme un David Copperfield du XX^e siècle.

Christine Huguet (2013) encadre ce dialogue avec Dickens chez Céline « dont la vision cruelle du monde [...] est soulagée par un sens très dickensien du pittoresque et du grotesque²⁹ ». Bien qu'on évoque Dickens brièvement dans plusieurs analyses de *Mort à crédit*³⁰, surtout Meanwell College, une étude comparative fait toujours défaut en dépit du fait

27. Conrad, *op. cit.*, 8 juin 1910, p. 1.

28. Conformément à ses exigences contractuelles, Hachette, la maison d'édition préférée de Céline pour *Voyage*, a publié une édition folio de *Mort à crédit* après son retour d'exil.

29. Original : « [Céline], whose cruel worldview, rendered in a remarkably disjointed syntax, is relieved by a very Dickensian sense of the picturesque and the grotesque. » Huguet, 2013, p. 150. (Traduction de l'auteur.)

30. Voir Maurice Bardèche, *Céline avant Céline*, Éditions de La Table Ronde, Paris, 1986, p. 14-17 ; Yves Buin, *Céline*, Editions Gallimard, Paris, 2022, p. 42 ; Damian Catani, *Louis-Ferdinand Céline*, Reaktion Press, Londres, 2020, p. 58 ; Jean-Louis Cornille, « Rappels d'enfance » in *Plagiat et créativité II*, Faux Titre, Volume : 364, 2011, pp 27-44 ; François Gibault, *Céline (1894-1961)*, *op. cit.*, p. 66-69 ; Nicholas Hewitt, *The Life of*

qu'en 1909, Destouches a séjourné dans les villes de Rochester et Chatham où Dickens a passé une partie de son enfance, et à Broadstairs, autre ville synonyme de Dickens. Enfant, Destouches a également lu des romans anglais (traduits ou non) selon sa correspondance (2009, p. 68)³¹. Au début du XX^e siècle, Dickens était l'auteur anglais le plus célèbre auprès d'un jeune public français, où il a connu un immense succès³². En outre, selon Gibault (2022, p. 182), Destouches a également lu Dickens chez Athanase Follet lors de ses études de médecine à Rennes. De plus, Céline cite Dickens à Evelyne Pollet vers 1933 à propos de la recherche de son propre ton et style³³. Enfin, le 13 décembre 1933, en plein milieu de la rédaction de *Londres*, sa correspondance (2009, p. 408) témoigne personnellement de sa lecture de Dickens : « Mille mercis et croyez-moi très touché par votre Dickens, *admirablement illustré*. Dois-je vous avouer que je n'ai jamais lu cet ouvrage. Je vais m'y mettre³⁴. » Considérons donc pour la première fois en profondeur le cas de Dickens, auteur évidemment central pour Céline.



Figure 4 - « Folly's ditch » à Jacob's Island, un célèbre bidonville londonien de l'époque victorienne. Cette île est célèbre pour avoir figuré dans le roman de Charles Dickens, *Oliver Twist*. Jacob's Island, Domaine public, via Wikimedia Commons.

LE TRAFIC DE CADAUVRES

Londres démontre une préoccupation mystérieuse avec « Tabard Street » (*L*, p. 854), lieu réel qui porte des traces biographiques de Dickens où Ferdinand rend visite aux malades pour la première fois avec le médecin juif, Athanase Yugenbitz, (Clodovitz dans *Guignol's band*). Alors que Yugenbitz ressemble, sous certains aspects, au bactériologiste juif d'origine polonaise, Ludwig Rajchmann de la SDN, la source du prénom revient à Athanase Follet de

Céline, *op. cit.*, p. 192 ; Rouaud avec Flaubert, « Rappels d'enfance », *Plagiat et créativité II*. Brill, Leiden, Pays-Bas, 2011.

31. Lettre à son père, Broadstairs [, septembre 1909.]

32. Voir Gilles Soubigou, « Dickens's Illustrations: France and Other Countries » in Michael Hollington, ed., *The Reception of Charles Dickens in Europe*, Bloomsbury Publishing, Londres, 2013, p. 154-166.

33. Voir Evelyne Pollet, *Escaliers : Roman*, Belgique, La renaissance du livre, 1956, p. 48.

34. Lettre à J. A. Sandfort [Vers le 10 décembre 1933.]

l'école de médecine de Rennes qui prête à Destouches sa bibliothèque et, qui selon Gibault (*op.cit.*) et Pollet (*op.cit.*), contient des romans de Dickens. Yugenbitz fait de même avec Ferdinand dans *Londres* : « Lisez mes livres, choisissez, vous verrez bien si vous comprenez. Ce n'est pas difficile, vous verrez. » (*L*, p. 845). Il existe donc un lien important entre sa découverte de la médecine, ses études de médecine, Dickens et l'histoire médicale de Londres. Il s'agit du développement simultané d'une double vocation, la médecine et la littérature, dont l'une éclaire l'autre.

Tout comme Yugenbitz, Dickens, qui dépeint des symptômes de maladies dans ses écrits, rendait également visite à des malades lors de ses promenades nocturnes, qui ont souvent inspiré nombre de ses personnages. C'est précisément cette histoire que Ferdinand transpose dans *Londres*. Ils se rendent d'abord dans « une toute miteuse échoppe » (*ibid.*) telle que celle dans *Le magasin d'antiquités* (Hachette, Paris, 1857) de Dickens où Yugenbitz achète des journaux, référence soit à son ancienne profession de journaliste, à ses romans sérialisés dans les feuilletons ou à sa propre recherche de sujets. Ensuite, Ferdinand effectue une excursion nocturne, un passe-temps apprécié de Dickens : « La nuit vient de bonne heure, c'est plutôt la brume qui se renforce devant les yeux, plus épaisse, plus lourde, comme une fatigue. » (*ibid.*, p. 854-855.) La tombée de la nuit transforme la scène en rêve enfiévré telle que l'apparence de fantômes dans *Un chant de Noël* : « Moi je visais bien malgré le brouillard si y avait des drôles d'ombres à la traîne après nous. Rien. C'était une drôle de manière de visiter les malades. » (*ibid.*, p. 855.)

Ensuite, Ferdinand y fait la connaissance du premier enfant malade dont il s'occupe personnellement, le petit Peter (qui fait resurgir l'esprit du personnage de Bébert dans *Voyage au bout de la nuit*). L'utilisation mutuelle de la petitesse onomastique et du motif de l'enfant malade fait penser à « Tiny Tim ». Ce motif, originaire des *Aventures de Monsieur Pickwick* (Hachette, Paris, 1887), fut tiré de sa propre biographie, d'une jeune famille pauvre incarcérée dans la prison de la Maréchaussée qui perd un enfant malade³⁵. Le jeune Dickens fut le seul de sa famille à s'installer ailleurs pendant que son père était détenu dans la prison de la Maréchaussée. Le seul vestige de la Maréchaussée est le mur sud, dans l'ancien cimetière de « l'église de *La Petite Dorrit* » sur Tabard Street. Pour les personnages de *La Petite Dorrit*, Dickens a utilisé les noms inscrits sur des tombes du cimetière en face du King's Head Hotel, à Rochester, où le jeune Destouches a logé en 1909. Céline semble faire exactement pareil. Tabard Street représente donc cette pratique mutuelle d'inspiration dans la biographie et l'histoire, ainsi que la maladie et la mort même, mais à travers l'imaginaire. *Les Aventures de Monsieur Pickwick* éclaircit encore les allusions mystérieuses à « Tabard Street ».

De plus, le personnage mineur de Bob Sawyer qui réside dans une mansarde louée à Lant Street dans le Borough où le jeune Dickens a dû s'installer tout seul, présente des similarités avec Dickens mais incarne aussi le profil important d'anatomiste. Dans *Londres*, Bob le facteur, également mineur, est néanmoins essentiel dans le processus central de découpage de journaux qui ressemble à la dissection même : « C'était plus souvent le facteur, il apportait énormément de journaux. » (*L*, p. 840). Le processus de dissection textuelle semble être une métaphore implicite de cette séquence du récit. La visite des malades à travers la lecture de Dickens incarne la façon dont Céline découpe des parties du *corps* ou *corpus textuel* à la manière d'un anatomiste topographique. Pendant ses études médicales à Rennes, alors qu'il était à la recherche de son propre style d'écrivain, Céline fit de Dickens une autopsie rigoureuse : « J'appris tout ceci peu à peu par coupures. » (*ibid.*, p. 836.)

35. Dickens inspirait le mouvement de médecine pédiatrique à Londres et, sans ses efforts philanthropes, l'hôpital pour enfants de Great Ormond Street, le « London Freeborn Hospital » dans *Guignol's band*, n'aurait pas existé. Je tiens donc que « Freeborn » signifie les orphelins, nés sans parents, ce qui le différencie de toute similitude avec le London Hospital.

En outre, cette métaphore exhume plutôt le chapitre le plus macabre de l'histoire de la médecine à Londres. Dans *Le Conte de deux cités*, le personnage de Jerry Cruncher incarne une pratique récurrente dans le roman gothique, le trafic des cadavres des cimetières par les « Resurrection Men » ou « bodysnatchers » tels que Victor Frankenstein dans le roman éponyme (1818). Shelley s'est inspirée de l'histoire des tensions autour de l'offre et du prix des cadavres qui impliquaient des chirurgiens dans des transactions douteuses avec des bandes telles que le « Borough Gang » approvisionnant les hôpitaux unis³⁶. La métaphore littéraire de résurrection n'est pourtant pas unique à Céline, mais remonte selon Sandra A. Leonard (2021) à Dickens qui « aurait adopté le surnom figurant sur une carte de visite où l'on pouvait lire : “Charles Dickens, résurrectionniste, à la recherche d'un sujet”. » (Leonard, 2021, p. 345) À son tour, la fin imaginaire de *Semmelweis*, la thèse doctorale de Céline, démontre les premières traces de parties volées, mais dans ce cas, de l'histoire macabre de la médecine même.

36. Voir Peter Stanley, *For Fear of Pain: British Surgery, 1790-1850*. Éditions Rodolpi, Amsterdam - New York, 2003, p. 33.



Figure 5 - Hablot Knight Browne (1887), *Resurrectionists* by phiz [Illustrateur de Dickens], Domaine public, via Wikimedia Commons

En 1816, à la suite d'un conflit sur le prix des cadavres, le Borough Gang « a fait irruption dans la salle de dissection de St Thomas, a terrorisé les étudiants et a découpé les cadavres en fragments inutiles. » (Stanley, *op.cit.*) Le climax imaginaire de *Semmelweis* (1999) se déroule presque exactement de la même manière :

C'est en hurlant, débraillé, qu'il parvint de la sorte jusqu'aux amphithéâtres d'anatomie de la Faculté. Un cadavre était là, sur le marbre, au milieu du cours, pour une démonstration. Semmelweis, s'emparant d'un scalpel, franchit le cercle des élèves bousculant plusieurs chaises, s'approche du marbre, incise la peau du cadavre et taille dans les tissus putrides avant qu'on ait pu l'empêcher, au hasard de ses impulsions,

détachant les muscles par lambeaux qu'il projette au loin. [...] Les étudiants l'ont reconnu [...]. (Céline, 1999, p. 116)

Ainsi, la réaction des étudiants en médecine évoque la légende du cadavre volé du romancier et satiriste Laurence Sterne (1713-1768), le plus connu de l'histoire de la médecine à Londres selon Ian C. Ross (2018), que Destouches a sans doute découvert pendant ses études :

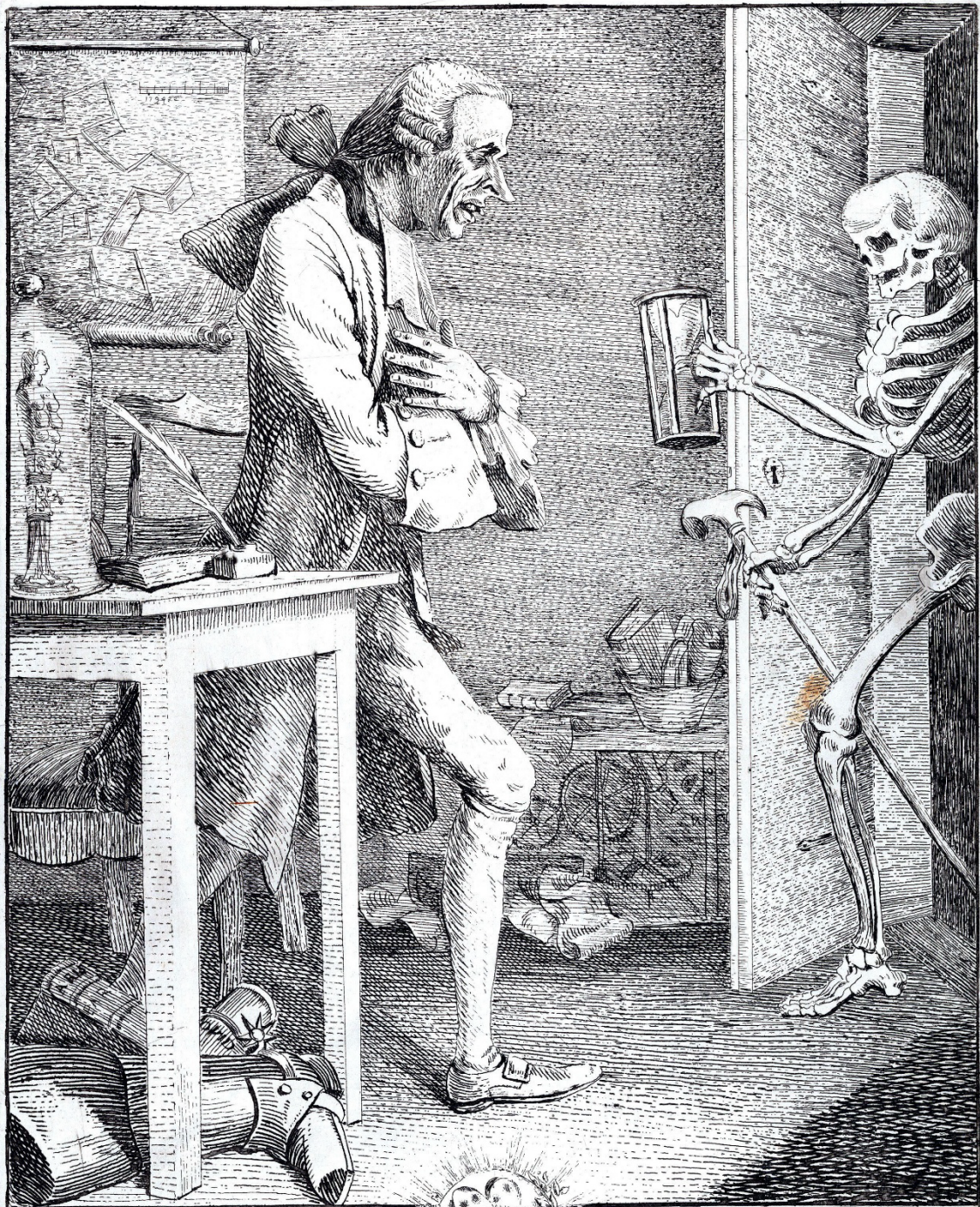
Son corps fut enterré dans le nouveau cimetière de l'église [St George, Hanover Square], [...] afin d'être volé par des trafiquants de cadavres et emmené à Cambridge, l'ancienne université de Sterne, où il fut disséqué [...]. L'une des personnes présentes lors de la dissection a reconnu Sterne, et son corps a ensuite été renvoyé à Londres pour y être enterré clandestinement³⁷.

On remarque le double et le nom de plume préféré de l'auteur de *Tristram Shandy*, Parson Yorick. Cela nous amène au personnage mystérieux de Yorick, le guide nocturne de Ferdinand, et au prototype de Mille-Pattes de *Guignol's band*. De façon superficielle, on dirait que Yorick évoque le crâne du bouffon de *Hamlet*. Bien que l'épithète de Shakespeare, inscrite sur sa tombe à Stratford-upon-Avon, implore les pilliers de cadavres potentiels de ne pas déterrer ses os, Yorick entretient un lien plus étrange avec le cadavre volé de Sterne, dont le crâne reste également exhumé de sa tombe³⁸. En ce qui concerne Sterne, l'auteur anglais a subi des accusations de plagiat pour ses propres jeux intertextuels dans *Tristram Shandy*. Bien que cette histoire du célèbre cadavre volé représente une sorte d'hommage comique à Sterne, Yorick provoque et incarne ses détournements dans la nécropole littéraire de Londres. À son tour, Céline cite un auteur tout en dissimulant les emprunts d'un autre, tel que Dickens ou Conrad.

Comme le constate Alice Kaplan (1987) à propos des sources et des citations dans *Bagatelles pour un massacre* (1937), il ne s'agit pas d'un simple cas de plagiat. Il s'agit plutôt d'une technique d'imitation et transformation validée par les légendes de l'histoire macabre de la médecine et ses interactions historiques avec la littérature de Conrad et Dickens, romanciers qui débutent dans les journaux. Borokrom cherche ainsi des informations dans les journaux comme s'il volait des cadavres : « Il se fournissait dans les librairies particulières et privées. Il ne volait jamais plus qu'il n'avait besoin. » (*L*, p. 794.) Le cimetière sert donc de bibliothèque métaphorique mais sous la terre. Céline, tel que le « Borough gang », découpe les fragments autrement inutiles de ses livres qu'il ne consulte que rarement et jette à la poubelle : « "C'est rare quand dans un livre plus de vingt pages valent la peine d'être emportées". Il arrachait avec une dextérité, une discrétion que je n'ai jamais personnellement réussi à égaler. » (*ibid.*) Londres représente donc à la fois un monde souterrain et une nécropole, bien que Céline brouille les frontières entre les domaines. Par exemple, à l'instar du « Borough gang », on trafiquait de Boulogne à Douvres et Londres et on fournissait une grande quantité de « viande fraîche » aux proxénètes français (*ibid.*, p. 788). À cet égard, le souteneur est l'équivalent du trafiquant de cadavres et Céline, dans son étude anatomique sur les prostituées françaises à Londres, ne nous épargne guère aucun détail.

37. Ian C. Ross, « 'Alas, poor Yorick!': The death and life of Laurence Sterne », *The Public Domain Review*, 7 mars 2018. URL : <http://www.publicdomainreview.org>, page consultée le 23 août 2024.

38. Le crâne de Sterne se trouve à Cambridge, ville où Céline lui-même s'est réfugié lors de la publication de *Mort à crédit* en 1936.



and when Death himself knocked at my door,
 ye had him come again; and in so gay a tone
 of careless indifference, did ye do it, that he
 doubted of his Commission. There must cert-
 ainly be some Mistake in this Matter," quoth he

Price half-Crown

T.S.

E quando la Morte istessa mi picchiò alla
 porta, voi Spiriti miei le diceste che tornasse e lo
 facete con si buon viso e con tanta indifferen-
 za, che ella dubitò d'averlo sbagliato, e disse fra
 se, ci avrebbe a essere di certo qualche sbagliato

Patch Pinx. et Sculp. 1769.

Figure 6 - Thomas Patch (1769), Laurence Sterne, alias Tristram Shandy: « And When Death Himself Knocked at My Door », Domaine public, via Wikimedia Commons

Si la mort de Tiny Tim préfigure celle de Bébert, les évocations de cimetières de banlieue dans *Voyage au bout de la nuit* sont liées également à l'histoire de la construction du London Necropolis Railway en 1854 qui transportait les cadavres en banlieue afin d'alléger la pression sur les cimetières urbains trop remplis³⁹. Dans *Londres* pourtant, c'est à la gare des morts, « la station nécropolitaine » que le trafic d'esclaves blanches s'oriente : « Chaque fois qu'il avait un certificat pas sérieux pour un cadavre, il l'apportait à Yugenbitz tout de suite, qu'il le retape. Ça faisait un petit casuel à force, deux, trois shillings. » (*ibid.*, p. 841). Cependant, si *Mort à crédit* emprunte à Dickens sa noirceur, son humour grotesque entre autres, et vole des morceaux de ses récits ainsi que cette métaphore de la résurrection textuelle, *Londres* incarne cette recherche d'informations sur la pègre, métaphore d'appropriation et de transposition littéraire dickensienne⁴⁰. Pourtant, il ne s'agit pas évidemment d'un hommage. De manière singulièrement outrancière, Céline cherche plutôt à démontrer sa libération des conventions du roman victorien, tout en volant ses éléments les plus utiles, qui résonne avec ses propos sur le naturalisme de Zola⁴¹. Alors que Dickens est un modèle de résurrectionniste, l'anatomiste-écrivain est plutôt l'héritier de Rabelais. Dans une interview célèbre⁴², Céline différencie ainsi l'écrivain squelettique, c'est-à-dire naturaliste tel que Balzac qui n'a rien ressuscité, de l'écrivain gras, tel que Rabelais qui digère les textes d'autres auteurs dans un énorme festin. Pourtant, Céline met plutôt ses cadavres sur la table, non uniquement pour leur dissection ou recomposition, mais pour la résurrection de leurs parties les plus grotesques et noires : « 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 vain⁴³. » (2009, p. 341) Alors que l'épithète de Shakespeare implorait de ne pas déplacer ses os, Céline s'y plie, afin de voler plutôt sa chair dans *Guignol's band*. Cependant, quant à *Londres*, à l'instar de la chair, ces allusions se dégradent rapidement lorsqu'elles sont dépourvues de leur contexte historique.

Pendant son séjour en prison, Céline ferait plutôt une association métaphorique avec la légende du meunier Debray, haché et attaché en parties aux ailes de son moulin par les Cosaques des troupes coalisées contre Napoléon en 1814⁴⁴. Le moulin de la Galette se trouve directement en face de la fenêtre du 98 rue Lepic, où Céline a rédigé *Londres*, ce projet de roman abandonné et enfin exhumé par ceux qui bénéficient encore du trafic des cadavres.

CONCLUSIONS

Sans être à la hauteur du style de *Mort à crédit* ou *Guignol's band*, *Londres* se distingue néanmoins comme une esquisse complexe mêlant références historiques, emprunts intertextuels et thématiques macabres. Au cœur de cette narration se trouve la métaphore du trafic de cadavres, symbole central de sa pratique médico-littéraire. Tout comme les résurrectionnistes exhumaient des corps pour la science, Céline déterre et réassemble des fragments littéraires, des narrations culturelles et des événements historiques pour composer une fiction provocante. Cette stratégie narrative consiste à démembrer et réanimer des éléments narratifs afin de transgresser les conventions littéraires. L'imaginaire macabre du dépeçage et de la résurrection reflète cette approche, où des fragments du réalisme dickensien, de l'horreur gothique et de la satire burlesque sont recomposés en une forme hybride et originale qui reflète

39. Voir Nicola Kirkby, « 'Fellow Passengers to the Grave': Dickens and the London Necropolis Railway », *Victorian Literature and Culture*, 52:2, 2024, p. 381-386.

40. Les connexions générales s'étendent également à un mépris mutuel pour la bourgeoisie, l'injustice sociale et la compassion pour les pauvres, les malades et surtout les enfants.

41. Voir Louis-Ferdinand Céline, « Hommage à Zola », in *Écrits Polémiques*, *op. cit.*, p. 611-616.

42. Voir « Rabelais, il a raté son coup : Une interview sur Gargantua et Pantagruel pour Le Meilleur Livre du Mois » in *Cahiers de L'Herne n°3 et 5*, L'Herne, 1972, p. 46.

43. Lettre à Leon Daudet, Vienne le 30 [décembre 1932.]

44. Voir Louis-Ferdinand Céline, *Maudits soupirs pour une autre fois*, Gallimard, Paris, 1985, p. 74.

la convalescence de Céline après les horreurs du front. La représentation de Londres comme lieu de résurrection physique et symbolique renforce l'exploration des paradoxes de la censure, de la décadence sociale et du renouveau artistique. Cette ville fictive devient un palimpseste narratif, où les topographies réelles et imaginaires se croisent. Néanmoins, cette œuvre soulève la question de la difficulté d'établir des filiations intertextuelles définitives, en raison des références parfois cryptiques et multiples que Céline dissimule.

L'étude pourrait être complétée par une analyse plus approfondie des influences explicites et implicites de music-hall sur la structure narrative de *Londres*. Par ailleurs, l'intertextualité avec Dickens et Conrad pourrait bénéficier d'une exploration comparative plus rigoureuse afin de mieux cerner la manière dont Céline emprunte et réinvente leurs motifs. Des recherches futures pourraient également examiner la manière dont cette métaphore du trafic de cadavres s'inscrit dans l'ensemble de l'œuvre de Céline, ainsi que les implications pour une compréhension plus large de son engagement envers l'histoire culturelle et littéraire.

CÉLINE, *Lettres*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, 2009.

_____, *Romans 1932-1934*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, 2023.

_____, *Romans 1936-1947*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, 2023.

_____, *Semmelweis*, Gallimard, Paris, 1999.

CONRAD Joseph, « L'agent secret : Simple Histoire », Traduit de l'anglais par Henry-Durand Davray, *Le Temps*, 31 mai au 8 juillet 1910. URL : <http://www.retronews.fr>. Consulté le 28 août 2024.

FORBES Jill, « Symbolique de l'espace : le 'Londres' célinien », *Actes du colloque de Paris*, 1976, p. 27-40.

GEOFFROY Georges, « Céline en Angleterre », *Cahier de L'Herne n°3 et 5 : Céline*, L'Herne, Paris, 1972, p. 165-166.

GIBAUT François, *Céline (1894-1961)*, Bouquins, Paris, 2022.

HEWITT Nicholas, *The golden age of Louis-Ferdinand Céline*, Berg Publishers, Bern, 1987.

_____, *The Life of Céline*, Blackwell, Oxford, 1999.

_____, « Céline and Montmartre: Bohemia and music-hall » in Milne Anna-Louise, ed., *The Cambridge Companion to the Literature of Paris*, Cambridge University Press, Cambridge, 2013, p. 139-160.

HUGUET Christine, « Dickens in France: Major Writers » in Michael Hollington, ed., *The Reception of Charles Dickens in Europe*, Bloomsbury Publishing, Londres, 2013, p. 142-153.

LEONARD Sandra M., « Grave Allegations: Victorian Bodysnatching and Plagiarism » in *The Graveyard in Literature: Liminality and Social Critique*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle-upon-Tyne, 2021, p. 342-358.

LOZIER Claire, « Writing the city: London as urban palimpsest in Louis Ferdinand Céline's *Guignol's Band I & II*. » *Journal of Romance Studies* 14.3, Hiver 2014, p. 23-36.

KAPLAN Alice Yaeger, *Relevé des sources et citations dans Bagatelles pour un massacre*, Éditions du Lérot, Tusson, 1987.

PAULY Véronique, « The French Reception of Joseph Conrad from the 1930s to the Present Day » in Hampson, R. & Pauly, V eds, *The Reception of Joseph Conrad in Europe*, Bloomsbury Academic, Londres, 2022, p. 85-94.

POLLET Evelyne, *Escaliers : Roman*, Belgique, La renaissance du livre, 1956.

RICHARD Gaël et SIMON Laurent, *Céline et Londres*, Du Lérot, Tusson, 2024.

ROSS Ian C., « 'Alas, poor Yorick!': The death and life of Laurence Sterne », *The Public Domain Review*, 7 mars 2018. URL : <http://www.publicdomainreview.org>, page consultée le 23 août 2024.

ROUSSIN Philippe, « Céline : les manuscrits retrouvés : de la malle oubliée aux coffrets de la Pléiade (2021-2023) », *Acta fabula*, vol. 24, n° 10, « Éditions critiques (XXe siècle) », Novembre 2023, URL : <http://www.fabula.org/revue/document17391.php>, page consultée le 13 janvier 2024. DOI : <https://10.58282/acta.17391>