

LOUIS-FERDINAND CÉLINE DRAMATURGE: POÉTIQUE AU SERVICE DU THÉÂTRE CLASSIQUE

LOUIS-FERDINAND CÉLINE PLAYWRIGHT: POETICS AT THE SERVICE OF CLASSICAL THEATRE

MICHAEL LIOI
Università degli Studi di Milano
michael.lioi@unimi.it

ABSTRACT

Cette contribution explore la production dramatique de Louis-Ferdinand Céline, constituée de deux pièces écrites en 1927 (*L'Église* et *Progrès*). En particulier, l'étude enquête la fonction du théâtre pour l'écrivain, à travers une analyse littéraire des deux pièces. Cette production est une première tentative de dénonciation sociale, une critique que les lecteurs connaissent depuis la parution de *Voyage*. Dans la première pièce l'auteur condamne les actions de l'administration coloniale dans les territoires africains et il introduit son idéologie antisémite en décrivant les représentants de la Société des Nations. Avec *Progrès*, Céline déploie une satire de la société bourgeoise qui lui est contemporaine, caractérisée par une morale déchue. L'article explore ensuite les possibles influences qui ont mené Céline à écrire pour le théâtre; la lecture de sa correspondance nous permet de découvrir que Céline était un véritable amateur du théâtre français et notamment celui de Molière. Il en découle une réflexion qui nous permet d'associer sa production à celle du Théâtre classique du XVII^e siècle. Céline aurait sans doute été inspiré par les comédies-ballets du célèbre dramaturge, en rendant jeunesse aux classiques nationaux français sur la scène contemporaine.

MOTS-CLÉS

Louis-Ferdinand Céline, Molière, art dramatique, satire, théâtre classique.

This contribution focuses on Louis-Ferdinand Céline's dramatic production, consisting of two plays written in 1927 (*L'Église* and *Progrès*). The aim of this study is to investigate the function of the theatre for the author, through a literary analysis of the two plays. This production proved to be a first attempt at social denunciation, with which readers have been familiar since *Voyage*. Furthermore, the article explores the possible influences that led Céline to write for the theatre. By reading the correspondence we discover that Céline was an estimator of French comedy, and particularly that of Molière. The result is an analysis that allows us to associate his production with that of the *Théâtre classique* of the 17th century. Céline would therefore, quite hypothetically, have been inspired by the famous playwright's *comédies-ballets*, thus reviving the classics of French literature on the contemporary stage.

KEYWORDS

Louis-Ferdinand Céline, Molière, dramatic art, satire, classical theater.

«Mais lorsque vous peignez les hommes, il faut peindre d'après nature; on veut que ces portraits ressemblent; et vous n'avez rien fait, si vous n'y faites reconnaître les gens de votre siècle».
Molière, *La Critique de l'École des femmes*

1. INTRODUCTION

«On oublie toujours trop vite la vocation médicale de Céline»¹ acclame Godard; mais on ne rappelle pas non plus ses premiers pas dans le monde des lettres en tant que dramaturge. En effet, avant de devenir romancier, Céline a exploité l'écriture théâtrale, que nous tâcherons de mieux définir dans cette contribution.

¹ GODARD 2018, p. 5.



Aujourd'hui, la publication des manuscrits retrouvés, *Guerre et Londres* en 2022 et *La Volonté du Roi Krogold* en 2023, suscitent un nouvel et vif intérêt. Or, entre l'activité de médecin et le passage à l'écriture romanesque, il est de cette période essentielle de l'auteur: la fascination pour la scène théâtrale.

L'épreuve dramatique de l'écrivain-médecin a donné naissance à deux pièces de théâtre, dont la genèse date de 1927, souvent oubliées: *L'Église* et *Périclès* (devenue *Progrès*) portent la signature de l'écrivain.

Une approche principalement comparative entre la production romanesque² – largement étudiée – et celle dramatique – qui a fait, quant à elle, l'objet d'un nombre restreint d'études – nous permettra de prendre connaissance des premières tentatives littéraires de l'écrivain;³ épreuve qui lui a permis d'ébaucher, entre autres, le ton polémique et dénonciateur qui a fait couler, au cours des décennies, beaucoup d'encre.

2. LES DÉBUTS D'UNE POÉTIQUE DE DÉNONCIATION

L'Église, encore avant *Voyage au bout de la nuit*, a permis à Céline de manifester ses ressentis par rapport à la société contemporaine, et cela en exploitant la scène théâtrale. Une lecture vigilante de la pièce permet de déployer le sentiment polémique de l'auteur, à travers de sévères dénonciations, qui virent parfois à la satire, ainsi que sa vision du monde, que nous connaissons depuis *Voyage*.

En 1932, les lecteurs découvrent, dès les premières lignes, le ton satirique de l'écrivain et son positionnement vis-à-vis de la société, par le biais du protagoniste, Ferdinand Bardamu. Ce que peint l'écrivain, nous le savons, est une société élitiste, vaniteuse. La première pièce de Céline s'insère dans cette perspective satirique; mais surtout elle l'anticipe. Le premier acte de la pièce se déroule en Bragamance, une colonie africaine,⁴ où le Docteur Bardamu est envoyé en mission par la Société des Nations.⁵ Ici, Bardamu met en relief les problèmes dont les colonies africaines souffrent, comme le manque d'hygiène qui cause des problèmes de santé, et souvent la mort. La place que Bardamu occupe dans l'acte est celle de dénonciateur des méfaits de la colonisation européenne en Afrique. Sa distanciation par rapport à ses supérieurs est mise en relief lors de l'intervention de Clapot, le Médecin Inspecteur. Ce dernier défend la splendeur et l'épanouissement de la Bragamance («[...] quelle contrée admirable cela fait et quel pays sain surtout»)⁶, sans pour autant avoir pu consulter l'intégralité du rapport du Docteur Bardamu, qui saurait se distinguer parmi les autres qui l'entourent. Tandernot, en revanche, qui connaît mieux que Clapot la condition coloniale, acquiesce par le verbe «Très bien, très vrai.»⁷ mais son attitude corporelle rend évidente une certaine préoccupation, comme déclaré par l'auteur dans la didascalie: «*Il se retourne inquiet.*»⁸ En effet, Tandernot est conscient de l'état délabré de la colonie, mais en respectant la loi du silence, il préfère ne pas dénoncer. Or, Clapot, seul avec le Docteur Bardamu, revient sur ses considérations et il manifeste son vrai ressenti par rapport à la gestion coloniale: «À présent que ces messieurs sont partis, je peux bien vous le répéter, comme je vous le disais à votre arrivée d'Europe, il y a trois mois: cette Bragamance n'a pas encore la sécurité sanitaire qui règne, croyez-le, car elle règne, dans les autres colonies du groupe comme vous avez pu en rendre compte.»⁹

En effet, d'un point de vue sanitaire la Bragamance connaît une situation de dégradation liée aux différentes épidémies, qui causent de nombreuses morts quotidiennes. Selon Clapot, la faute de la présence des maladies serait à attribuer aux colonies étrangères avoisinantes, «qui ne parviennent pas, elles, à se débarrasser de leurs épidémies.»¹⁰ Clapot ajoute ensuite une considération par rapport à la présence des Français en Afrique, qui savent, mieux que les administrations étrangères, gérer les questions coloniales: «D'ailleurs (*plus bas encore*) au point de vue sanitaire, elles ne font rien. Ils ne s'occupent pas de l'indigène chez eux... Ici, l'indigène est heureux: il mange bien, il s'habille, il comprend notre effort civilisateur, en un

² Dans cette étude, nous nous limiterons à considérer *Voyage au bout de la nuit* et *Mort à crédit*, dont les liens avec la production théâtrale sont évidents.

³ Il a été constaté que les deux pièces contiennent, en germes épars, des éléments qui vont constituer la quasi-totalité de sa production romanesque, de *Voyage* jusqu'à *Rigodon*, en passant par les nouveaux manuscrits.

⁴ Le rapprochement avec le roman, notamment la deuxième partie, ne peut pas être dissimulé.

⁵ Dans cette contribution nous n'explorons pas davantage l'onomastique et la toponymie caricaturales chez l'écrivain, qui a fait l'objet de nombreuses études concernant la production romanesque. Toutefois, nous précisons que déjà à partir de *L'Église* cette onomastique joue un rôle essentiel dans la constitution du ton satirique. À ce sujet, cfr. ALMÉRAS 1971.

⁶ CÉLINE 1992, p. 41.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ivi*, p. 43.

⁹ *Ivi*, p. 47.

¹⁰ *Ibidem*.

mot: il nous aime.»¹¹ Suit la réponse de Bardamu, marquée par de l'humeur et de la moquerie: «Ils en boufferaient!»¹² Ainsi, nous comprenons, à l'instar de Clapot, que le Docteur Bardamu ne partage pas vraiment l'«effort civilisateur» déclamé par l'Inspecteur: «Ah! Ah! je crois voir, mon cher, que vous n'approuvez pas entièrement nos méthodes colonisatrices.»¹³

De cet acte, une caractéristique intrinsèque de Bardamu se dégage: il est en effet considéré comme un anarchiste, d'après Tandernot: «Oh! vous êtes anarchiste aussi, eh bien, je suis bien entouré!»¹⁴ Son refus pour l'autorité française vis-à-vis de l'occupation des territoires africains est évidente.¹⁵

La dénonciation de Bardamu est issue de ses enquêtes sur le terrain, en tant que médecin. Il avoue en effet avoir diagnostiqué des cas de peste pneumonique en Bragamance. En revanche, Clapot refuse d'accepter les diagnostics du Docteur Bardamu, en insistant sur le fait que la colonie est épargnée de certaines maladies: «Clapot, *rapide et agressif*. [...] Ici, nous n'avons pas de peste pneumonique. La peste pneumonique? Mon cher, mais vous voulez rire! C'est en Mandchourie qu'elle est la peste pneumonique! Elle n'est pas au 2° au-dessus de l'équateur. Ah non, je vous en prie, n'allez pas nous faire la réputation d'avoir la peste pneumonique en Bragamance! Notre colonie est en plein essor économique.»¹⁶

Cette discussion se dilate jusqu'à la fin de l'acte, quand Clapot invite Bardamu à quitter la Bragamance afin de rentrer en Europe; c'est à ce moment que Bardamu soupçonne une expulsion de la colonie et cela sans doute à cause de ses confessions concernant une situation sanitaire dégradée, qui pourraient compromettre l'image de la Bragamance à l'internationale.

En Afrique, Bardamu n'est toutefois pas le seul dénonciateur de la mauvaise administration coloniale, comme nous le rappelle Suzanne Lafont. En effet, la présence des colons semble aussi mise en question de la part de Pistil, envoyé dans la colonie par l'Administration française, lorsqu'il soulève les problèmes qui touchent la vie quotidienne des colons et des indigènes à la fois. Il considère que les routes que l'Administration française a fait construire en Bragamance n'ont aucune utilité,¹⁷ puisque personne ne les emprunte, ce qui fait que la nature a repris possession des lieux:

Elle a repoussé la route. C'est même devenu un beau jardin... Y me fait faire des routes et on y passe jamais rien dessus, y a personne ici...! Et si on mettait des allumettes, elles pousseraient, monsieur, elles poussent d'ailleurs! Essayez! Je parie une chose, hein, moi! C'est que si on laissait une automobile, une vraie, hein, le long de la route, sur le bord, eh bien! y pousserait des feuilles sur les pneus, y reviendraient des caoutchoucs, c'est une affaire hein!¹⁸

D'après Pistil, la colonie souffre de vrais problèmes dont l'Administration ne semble pas se soucier, notamment le manque d'eau qui, combiné avec la chaleur, empire la dégradation du niveau de vie: «Si qu'on doit crever tous, et ça m'a l'air de s'en aller par-là, c'est pas une route de plus ou de moins dont on a besoin. Je vais vous dire ce dont on a besoin: c'est à boire!»¹⁹ Pistil semble donc être le seul, à exception de Bardamu, à soulever les véritables difficultés du continent africain.

La dénonciation sociale de Céline, par les figures de Bardamu et Pistil, connaît une dilatation progressive dans la pièce. Au troisième acte, après un séjour en Amérique (acte II), Bardamu rentre à Genève. C'est ici que siège la Société des Nations et la gestion des affaires étrangères est violemment caricaturée par Céline. Pour mieux comprendre le ton de dénonciation de l'auteur, il est essentiel de s'attarder sur la didascalie ouvrant l'acte: elle annonce une gestion de la S.D.N. tout à fait obscure: «*La scène est vide et plongée dans une demi-obscurité, où elle demeure pendant presque tout l'acte, sauf un faisceau lumineux sur les personnages qui entreront et sortiront. [...] La scène est vide, nous le rappelons presque obscure; des raies verticales de lumière indiquent, à gauche, les trois ouvertures du rideau, où fonctionnent les commissions et par lesquelles vont passer différents personnages.*»²⁰

¹¹ Ivi, p. 49.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Ivi, p. 31.

¹⁵ Cette attitude est connue déjà dans *Voyage*: rappelons en effet la dénonciation de l'état des colonies africaines qui se déploie dans la deuxième partie du roman.

¹⁶ CÉLINE 1992, p. 48.

¹⁷ LAFONT 2011.

¹⁸ CÉLINE 1992, p. 28.

¹⁹ Ivi, p. 18.

²⁰ Ivi, p. 125.

L'objectif de Céline serait donc celui de faire connaître à son public la vérité des faits en décrivant les initiatives de la S.D.N.²¹

Les considérations de Céline sont d'abord avancées à travers le portrait des trois dirigeants de la Société des Nations, Yudenzweck (directeur du Service des Compromis), Mosaïc (directeur des Affaires Transitoires) et Moïse (directeur du Service des indiscrétions): comme le signale Godard, ils apparaissent en tête de tous les personnages de l'acte, avec la mention «Juif».²² De ces descriptions naît une véritable satire qui permettrait de reconnaître en Yudenzweck le Docteur Rajchman,²³ que Céline avait rencontré à Genève lorsqu'il travaillait à la Société des Nations. Cette description tout à fait satirique serait probablement issue des habitudes du Docteur Destouches à plaisanter avec lui. C'est ensuite dans les didascalies qui occupent le long de l'acte que la description célinienne est dense de stéréotypes.²⁴ Concernant Yudenzweck – mais les descriptions de Mosaïc et Moïse ne diffèrent point – nous lisons: «*Pendant que tout ce brouhaha a lieu sur la scène, un petit homme, habillé en juif polonais, long cache-poussière noir, petite casquette, lunettes épaisses, nez extrêmement crochu, parapluie, guêtres, se glisse prudent, très prudent, venant de la salle, le long des loges.*»²⁵

Ce troisième acte de la pièce explicite les vraies intentions des dirigeants de l'organisation: faire de la S.D.N. un instrument de domination mondiale.²⁶ En effet, sur la scène, il est possible d'entendre des voix renvoyant à des membres de l'organisation qui discutent de la division du territoire africain:

Des voix: Je divise l'Afrique en quatre secteurs.

Autre voix: Non, monsieur, il y a les montagnes ; je vous défie de diviser les montagnes.

Autre voix: Vos y viendrez, monsieur. Regardez la carte, monsieur. Le Sahara est une mer ancienne, et rien ne nous dit que le sable qui s'y trouve n'est pas navigable.

Autre voix: Alors; je demande au Président qu'il nomme une commission technique.²⁷

Il est ainsi possible de constater que les interrogations des membres de la S.D.N. touchent le domaine du pouvoir absolu, et notamment celui de pouvoir redessiner les frontières des pays d'Afrique,²⁸ et que les propositions avancées paraissent invraisemblables et – le désert du Sahara ne pouvant pas être navigué – très comiques. Cette distanciation du réel jouerait aussi dans la construction de la satire célinienne qui, dans ce cas, susciterait le rire; il est ici question d'interroger le rôle d'une classe sociale qui détient les pouvoirs et qui, au lieu de résoudre les problèmes tangibles – notamment le manque d'eau que Pistil avait dénoncé au premier acte – ils s'intéressent à des tâches plutôt futiles.

Ces échanges dérisoires sont à la fois mis en relief par Yudenzweck, en s'adressant à Bardamu il déclare: «Vous voyez, Bardamu, dans une heure d'ici ils se seront perdus dans les sables ou ailleurs.»²⁹ La présence de ces voix éparses pourrait traduire, d'une manière différente, la dénonciation de Céline; elles engendrent en effet une confusion évidente, la même qui domine l'intégralité de l'acte. À plusieurs reprises le «brouhaha» annoncé se manifeste, et notamment au début lorsque la scène s'ouvre sur une pluralité de voix indistinctes qui reversent sur la scène des cris confus. Ce désordre ne passerait pas seulement à travers la voix mais aussi par le nombre exagéré de documents que la S.D.N. demande à ses membres. L'un des reproches que Yudenzweck avance au Docteur Bardamu porte en effet sur le manque d'un rapport d'une multitude de pages. Lorsque Bardamu déclare demeurer dans l'impossibilité de transmettre un long rapport, à cause du manque d'éléments à analyser de sa part, la réprimande du directeur ne se fait pas attendre: «Voyez-vous, vous voilà tout entier, Bardamu. Je vous aime bien mon vieux, mais vous êtes invraisemblable. Comment voulez-vous que j'occupe une Commission technique avec un papier grand comme ça? Si vous n'aviez rien vu, ça se raconte, mon vieux, ça se raconte longuement.»³⁰ L'absence d'une riche documentation paraît invraisemblable aux yeux du Directeur.

²¹ TROVATO 2006, p. 6.

²² GODARD 2018, p. 128.

²³ GIBAUT 1977, p. 246.

²⁴ GODARD 2018, p. 128.

²⁵ CÉLINE 1992, p. 144.

²⁶ KOLLER 2017.

²⁷ CÉLINE 1992, p. 168.

²⁸ Encore une fois, la dénonciation de l'action coloniale est évidente. Ce passage de l'acte renverrait à l'action néfaste des pays colonisateurs envers les populations africaines; durant la Conférence de Berlin (1884-1885) les frontières africaines ont été tracées de manière aléatoire – dans les seuls intérêts des colonisateurs – sans se soucier des différentes communautés qui peuplaient le continent.

²⁹ CÉLINE 1992, p. 169.

³⁰ Ivi, p. 167.

Ainsi, la dénonciation de la gestion des affaires étrangères par les Juifs de la S.D.N., qui suit la dénonciation coloniale, touchent le domaine de la satire. Céline, ayant travaillé à la Société en tant que médecin, a acquis une vision globale de la gestion en son sein.

Toutefois, les critiques avancées peu après dans *Progrès*, texte aux dimensions réduites par rapport au premier, toucheraient une communauté plus vaste, la bourgeoisie commerçante du début de siècle. De ce milieu l'écrivain peint les défauts et met en relief les plaisirs plutôt mondains dont elle se réjouit, comme la prostitution et la fréquentation des maisons closes.

3. *PROGRÈS* COMME CARICATURE D'UNE SOCIÉTÉ BOURGEOISE DÉCADENTE

Depuis sa publication aux éditions Mercure de France,³¹ *Progrès* a été considérée comme une farce. Avec ce texte, à l'instar du précédent, Céline propose «une véritable esquisse de l'œuvre ultérieure»³² et notamment de *Mort à crédit*.³³ Cette pièce permet en effet à Céline de peindre le portrait d'une société bourgeoise typiquement ancrée dans son temps, le début du XX^e siècle.

Dès les premières répliques, les caractéristiques de cette société émergent. D'emblée, c'est la hantise des dettes qui est mise en premier plan, comme le fait remarquer Madame Punais:

Marie: T'as été chez elle ?

Mme Punais: Oui à Asnières, elle a encore son petit pavillon avec des treillages jusqu'au premier étage et un bosquet avec une boule qui pend et qui brille encore un peu. [...] Ça reviendra ces modes-là, tu verras des cravates comme ça pour les hommes, pas le folichon, on ne sera plus jamais en mode d'être folichon, moi je crois que c'est parce que on vend trop à crédit, c'est qui les rend triste les gens, ils ont trop de dettes. De mon temps y avait que les artistes qui avaient des dettes – mais comme ils payaient jamais eux, ça les rendait pas triste.³⁴

Marie, en s'adressant à sa mère, se demande qui pourrait lui donner des leçons de piano. Madame Punais indique Madame Doumergue, une très vieille dame; toutefois, dans sa réponse, elle avance une considération concernant la tristesse des gens du monde, qui viendrait du fait que les achats se font souvent à crédit, ce qui engendre des dettes vis-à-vis des créanciers. Sa réflexion est tout à fait spontanée, ce qui pourrait mettre en évidence une certaine obsession de la part de Madame Punais face aux problèmes d'argent. En effet, elle fait partie des commerçants qui vendent à crédit: «Elle [Madame Doumergue] me doit de l'argent, elle m'en devait déjà il y a vingt ans.»³⁵

En effet, la vie de cette société bourgeoise semble être constamment rongée par ces problèmes. Tout au long de l'acte, les ennuis d'argent – sans oublier les ennuis de santé –³⁶ sont évoqués par les personnages, et en particulier par Madame Punais. Ces ennuis s'enchaînent, comme à signaler une situation stagnante, de laquelle personne ne peut fuir: «Mme Punais: Et voilà! (*Lisant les cartes.*) Ah... Marie! petits ennuis... encore... Je vois... petits ennuis... beaucoup... / Marie: On dirait que tu m'annonces une nouvelle! / Mme Punais: Ah! des ennuis de santé !... mais faut pas faire attention c'est toujours des rhumes...»³⁷

Aux problèmes de santé s'ajoutent, encore une fois, les problèmes d'argent:

Marie: Alors maman, il y a bien combien que tu connais la mère Doumergue?

Mme Punais: Dans les coins, ça non seulement elle me faisait cocue, mais encore ne m'a jamais payé une petite poudreuse Louis XV, un amour, qu'elle m'avait achetée, je m'en souviendrai toujours, la veille de la Toussaint de l'année 1900. Elle me l'avait achetée cent vingt francs. Ah! tu peux dire qu'elle, ça ne la gêne pas les dettes,

³¹ Nous rappelons, de manière succincte, le parcours des deux pièces. Le manuscrit de *L'Église* avait été transmis aux éditions de la N.R.F. en 1931, qui ne connaîtra pas de succès auprès de l'éditeur, pour être ensuite publié par la maison d'édition Denoël et Steele. *Progrès*, en revanche, ne verra de publication effective qu'en 1978, quelques années après la mort de l'auteur. Céline avait en effet offert ce texte à Cécile Robert Denoël, l'épouse de son éditeur, qui l'a ensuite confié à Jean Pierre Dauphin.

³² CÉLINE 1988, p. 242.

³³ VITOUX 2023, p. 297.

³⁴ CÉLINE 2001, p. 172.

³⁵ Ivi, p. 173.

³⁶ Le thème de la maladie, très cher à Céline, en tant que médecin, est déjà présent dans les deux pièces. Nombreuses sont les études qui ont abordé, de manière tout à fait exhaustive, la composante organique dans l'œuvre de Céline. Nous renvoyons notamment à la lecture de GODARD 1998, p. 74 et ss.

³⁷ CÉLINE 2001, p. 174.

je vais lui rappeler de temps en temps, elle me dit : «Ah! Madame Punais, y a trop longtemps qu'on se connaît, voyons!! n'en parlons plus!!!» Enfin elle l'a eue la poudreuse, la vraie, ce que j'en ai vendu des copies depuis celle-là. À des prix américains ! elle, elle a eu la vraie, et elle l'a jamais payée. (Elle lit dans les cartes.) Tu vois: ennuis d'argent.³⁸

Finalement, ces ennuis se mélangent, ce qui engendre une véritable hantise, que Madame Punais ne peut pas éviter d'évoquer dans ses considérations: «Mme Punais: Oui. Oh! je ne regrette rien, mais enfin il y a pas de quoi sa pâmer. C'est encore la vie et rien que cela, manger, boire, dormir et puis des risques: d'être malade, de perdre tout son argent et puis encore manger, marcher, boire et dormir et puis c'est tout. Vous voyez autre chose, vous, Monsieur Berlureau dans la vie?»³⁹

Néanmoins, après avoir longuement questionné ces problèmes, Céline porte sur scène – idéalement – même les mœurs de cette société bourgeoise, qui semblent avoir subi une dégradation, comme nous avons précédemment évoqué. C'est dans le troisième tableau de la pièce que le problème du vice est avancé, mais un premier aperçu nous est offert au premier tableau: c'est le rapport de l'homme avec la sexualité qui est explicité.

Par le biais des réprimandes adressées à Gaston, Madame Punais nous présente un homme qui semblerait être très passionné par les femmes, aux airs de trompeur, en évoquant ses promenades au passage Choiseul:⁴⁰

Gaston: Allons... qu'est-ce que vous voulez dire, il ne manquait plus que cela, allons expliquez-moi clairement!

De quoi? à présent... ! Allez-y – voyons!

Mme Punais: Je ne vous accuse pas Gaston. Je vous rencontre – je me promène beaucoup dans les rues, dans les passages... Choiseul.

Gaston: Choiseul?

Mme Punais: Oui Choiseul.

Gaston: Alors?

Mme Punais: Alors... eh bien alors... c'est lamentable, faites attention Gaston... si Marie savait que vous la trompez... cela lui serait un très grand chagrin... je suis sûre, surtout en ce moment...⁴¹

Si cette situation est présentée aux yeux de Gaston c'est tout simplement pour ne pas compromettre une certaine image au sein de la société. Ce que l'on suggère c'est de ne pas se montrer et de garder une démarche vertueuse vis-à-vis de son entourage, comme affirme Madame Punais: «Faites ce que vous voulez mais ne vous affichez pas – parlez de vertu à la maison [...] Tout se sait quand on a une bonne, Gaston.»⁴²

Cette dégradation des mœurs se dilate au troisième tableau, qui «se passe dans une maison de rendez-vous du centre de Paris – l'après-midi»,⁴³ où se rend Gaston. Cette scène, non seulement confirme les soupçons de Madame Punais précédemment évoqués mais elle les renforce: Gaston est en effet présenté comme un «fin connaisseur» de ce monde lié à la prostitution. Dès qu'une jeune danseuse américaine entre dans la maison, «Gaston montre un intérêt marqué»⁴⁴ comme suggéré par la didascalie. Or, à la fin de la performance de l'américaine, le jeune homme a l'air déçu: «Je vous engueule par ce que vous vendez de la chair et que vous ne connaissez pas la bonne marchandise, vous êtes abrutie par les bénéfices.»⁴⁵, déclare-t-il à la gérante. Toute cette scène se déroule sous le regard indiscret de trois messieurs, cachés derrière un cagibi, ce qui ne limite pas la dénonciation – et la moquerie – de Céline vis-à-vis de cette société.

En effet, à travers les premières répliques entre la gérante et un premier client, Céline présente une société tout à fait vicieuse, plutôt voyeuriste:

Madame: Un petit massage?... J'ai une petite masseuse charmante vous savez...

Le Monsieur: Ah ça un massage, ça sera si vous le voulez bien pour une autre fois. Aujourd'hui je n'ai qu'un petit désir. (Il lui parle à l'oreille.)

Madame: Ah ça non écoutez... c'est défendu... vous savez que ma maison est absolument sérieuse...

Le Monsieur: ...?

³⁸ Ivi, p. 175.

³⁹ Ivi, p. 180.

⁴⁰ Le passage Choiseul nous permet de rapprocher la pièce de *Mort à Crédit*, où Céline présente une partie de son enfance: le commerce de ses parents se situait effectivement passage Choiseul, à Paris.

⁴¹ CÉLINE 2001, p. 198.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ Ivi, p. 209.

⁴⁴ Ivi, p. 220.

⁴⁵ Ivi, p. 224.

Madame: Ah! c'est cent francs.

Le Monsieur: C'est cher!

Madame: Et si j'ai des ennuis moi!⁴⁶

C'est en effet avec un air «*géné*»,⁴⁷ comme nous le signale la didascalie, que le client propose à la gérante – d'une manière très discrète (lui parlant à l'oreille) – de se cacher dans le noir afin d'observer une scène érotique. La gérante semble d'abord refuser, mais elle revient vite sur ses propos au moment où elle comprend qu'elle pourrait en tirer un profit de cent francs.

Quelques répliques après, c'est un deuxième client qui entre dans la maison et une scène identique se joue, «Voilà! aujourd'hui... (*Il lui parle à l'oreille.*)»,⁴⁸ et la réponse de la gérante ne se fait pas attendre: «Ah! dis donc Lulu!... lui aussi ah! alors! y en a pas un qui veut faire l'amour, ils veulent tous être des voyeurs.»⁴⁹

Ce que présente ici l'auteur c'est un véritable trouble qui touche la sphère sexuelle des êtres humains, et en particulier celui lié aux paraphilies.

Cette scène ne semblerait pas puiser dans l'imaginaire de Céline mais de son véritable penchant envers le corps féminin: «Louis Destouches le “voyeur”?»,⁵⁰ se demande Vitoux. En effet, nombreuses seraient les études qui mettent en évidence cet aspect de la vie de l'écrivain, notamment dans le témoignage de Lucette, *Céline secret*.⁵¹ Céline lui-même fera sa confidence à Roger Nimier, dénichée dans une lettre datant du 31 juillet 1957. Nimier suggère à Céline d'écrire une deuxième pièce de théâtre – ignorant sans doute l'existence du manuscrit de *Progrès* – puisque *L'Église* «m'a l'air mieux que vous ne pensiez.»⁵² et la réponse de Céline, que nous transcrivons en entier, est captivante:

Mon cher Roger

En gros, les êtres humains se divisent en 2 sectes, 1° les voyeurs et 2° les exhibitionnistes, tout aussi fumiers les uns que les autres! mais il se trouve que je suis des “voyeurs total” pas du tout du tout exhibitionniste. J'ai l'horreur absolue d'être vu! Ou pour être “de théâtre”: auteur ou acteur, il faut être “de théâtre”. Tous les charmants auteurs que vous me citez sont des êtres, à la fibre, “de théâtre”, comme des femmes, qui vous le savez, sont toutes exhibitionnistes... essentiellement...

Ce don de “paraître” m'a été absolument refusé, je ne me trouve à mon aise que dans l'archi arrière coulisse, à tout entendre, tout voir, ne jamais jamais parler. Cafard, cloporte, scolopendre...

Mais combien?

Bien affectueusement

LFC⁵³

Nous ne pouvons pas trancher sur l'identification directe de l'un des voyeurs à Céline, mais cela pourrait être tout à fait vraisemblable. En effet, Vitoux signale la probable identification de Gaston au père Destouches, alors que Marie «lucide, résignée, qui boite un peu, si généreuse, incapable de voir le mal autour d'elle, ne cherchez pas, c'est Marguerite Destouches, c'est la mère de l'auteur et celle de Ferdinand dans *Mort à crédit*».⁵⁴ La famille Destouches serait donc entièrement représentée.

Avec *L'Église* et *Progrès* Céline brosse le portrait de milieux très divers dont il possède une vision très lucide. Dans son analyse, l'auteur n'épargne aucun membre de son entourage, à partir des directeurs de la S.D.N.

Cette démarche n'introduit rien de nouveau puisque ce *topos* a toujours été exploité en littérature. En particulier, cette attitude est évidente sur la scène auprès de ce célèbre dramaturge du XVII^e siècle, Molière. Ses comédies «reflètent les composantes de cette culture et de cette idéologie mondaine»⁵⁵ et Céline n'agit

⁴⁶ Ivi, p. 210.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ Ivi, p. 215.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ VITOUX 2023, p. 298.

⁵¹ Dans le texte, qui dégage tout l'attachement de Lucette à son époux, Louis, cet aspect est bien mis en évidence. Nous lisons notamment la transcription d'une lettre que l'écrivain avait transmise à Milton Hindus: «J'ai toujours aimé que les femmes soient belles et lesbiennes – Bien appréciables à regarder et ne me fatiguant jamais de leurs appels sexuels.» dans ROBERT-CHOVIN - DESTOUCHES 2001, p. 31.

⁵² CÉLINE - FOUCHÉ 1991, p. 481.

⁵³ Ivi, p. 482.

⁵⁴ VITOUX 2023, p. 297.

⁵⁵ MOLIÈRE 2010, p. XXI.

pas de manière différente. Déjà dans *Le Bourgeois gentilhomme* Molière brossait le portrait, très satirique, des classes sociales de la France de l'époque et des prétentieuses tentatives d'ascension sociale.

L'évocation de la figure de Molière concernant les études céliniennes semblerait peu raisonnable, mais c'est Céline lui-même qui nous aurait conduit ici : y aurait-il un lien entre ces deux écritures dramatiques ? Nous essayerons de tracer une voie, sans pour autant pouvoir trancher de manière définitive.

4. QUELQUES INFLUENCES SUR L'ŒUVRE DE CÉLINE: DES MUSIC-HALLS AU THÉÂTRE CLASSIQUE

Dans la vie de l'écrivain, la fascination pour la scène et l'écran n'est point du tout dissimulée. Cet élément l'aurait conduit à exercer, au premier abord, l'écriture dramatique.⁵⁶ Un extrait d'interview entre Céline et Max Descaves témoigne de cet aspect de la vie de l'écrivain :

Comme j'entrais hier dans cet ex-music-hall de la place Blanche, aujourd'hui consacré au cinéma, j'avisai un grand diable d'homme, les cheveux au vent, qui grimpait quatre à quatre les marches au haut desquelles trône la boîte à sel. Il avait l'air de monter à l'assaut.

– Céline!... Qu'est-ce que vous faites là?

– Je viens me reposer... Il n'y a qu'au cinéma que je suis tranquille... Mais je vois que Monsieur est également amateur.

[...] Dans la pénombre de la salle, les yeux de l'auteur du *Voyage au bout de la nuit* dont on a dit qu'ils étaient tour à tour tendres et féroces, ont des lueurs phosphorescentes. Il s'est calé confortablement dans son fauteuil au troisième rang de l'orchestre.⁵⁷

Le music-hall anglais deviendrait ainsi la première inspiration de l'écrivain-médecin, comme il l'avait avoué à Albert Paraz, dans une lettre du 10 septembre 1949 : « Si je vais "m'inspirer" comme on dit, ce n'est certainement pas dans les *lectures* ! choses *mortes* ! mais dans des éléments du *vivant*. J'ai piqué mes trilles dans le music-hall anglais [...] dans le rythme, la cadence, l'audace des corps et des gestes. »⁵⁸ La découverte des music-halls londoniens⁵⁹ date de la sortie de la guerre, il s'agit d'un « enchantement »⁶⁰ pour Céline. C'est aussi au retour de son expérience à Genève que Céline, revenant à Paris, découvre les plaisirs mondains de la Capitale. C'est en effet près de la Place Clichy et de la Place Pigalle qu'une grande partie des music-halls et des cinémas se déployait.⁶¹

Plus en général, de cette correspondance de l'auteur avec son plus cher entourage nous pouvons constater un plus précis et vif intérêt que Céline a manifesté pour les pièces de Molière, notamment *Le Bourgeois gentilhomme* et *Le Sicilien*, sans doute à cause de la présence des parties ballées-chantées.

En juin 1947 Céline transmettait une lettre à Milton Hindus, dans lequel son réel penchant pour le théâtre est manifesté : « Je délire de joie chez Molière lorsqu'il danse, le Bourgeois, le Sicilien – je reste enfant – délirez si vous voulez, mais délirez juste, attention. »⁶² Cette affection est aussi attestée par le témoignage d'Henri Godard lorsqu'il rapporte un aveu de Céline : « Je ne vois rien de plus délectable dans Molière, ses plus divins actes, que les parties ballées chantées... C'est l'achèvement, c'est la suprême joie par-dessus-tout ! Joie d'en finir ! Les anges enlèvent, précieuses, cocus, martyrs, et rigodon ! Au ciel des enfants ! »⁶³

Cet intérêt viendrait sans doute d'une présence massive de la danse dans les deux productions – quoique différente, la production de Molière étant incomparable par rapport à celle célinienne – où, avec la musique,

⁵⁶ Malgré le passage à l'écriture romanesque, cette affection pour la scène ne quittera pas Céline. Dans *Bagatelles pour un massacre* trois arguments de ballet font leur apparition : *La Naissance d'une fée*, *Voyou Paul*, *Brave Virginie* et *Van Bagaden*. Deux scénarios sont en revanche écrits après la parution des pamphlets : *Scandale aux Abysses* et *Foudres et Flèches*, faisant écho au tout premier scénario écrit en 1935, *Secrets dans l'Île*. Nous trouvons l'ensemble de cette production dans une seule publication, chez Gallimard, *Ballets sans musique, sans personne, sans rien*, dont l'avant-propos de Pascal Fouché présente tous ces écrits.

⁵⁷ CÉLINE - DAUPHIN - GODARD 1993, p. 54.

⁵⁸ CÉLINE - LOUIS 1981, p. 207, dans GODARD 2018, p. 78.

⁵⁹ Nous ne devons pas oublier la possible influence du quartier de Broadway, dont l'auteur rend compte dans *Voyage*.

⁶⁰ ALMÉRAS 2004, p. 613.

⁶¹ Au passage Choiseul, où une partie de l'enfance de Céline s'est déroulée, se trouvait aussi le théâtre des Bouffes-Parisiens, créé en 1855, que l'auteur évoque dans une lettre adressée à Jean Paulhan (cfr. CÉLINE - FOUCHÉ 1991, p. 75).

⁶² CÉLINE - LOUIS 2012, p. 70. Bernabé Wisley remarque que ce même texte rend hommage à Molière et ses considérations permettent de rapprocher *Rigodon* des *Fâcheux* (cfr. WISLEY 2009, p. 39), ce qui témoigne d'une véritable affection de la part de Céline.

⁶³ GODARD 2018, p. 123.

elle joue un rôle essentiel⁶⁴. Toutefois, ce que nous voulons questionner ici c'est l'usage que Céline fait de la scène.

Le théâtre serait pour l'auteur une première tentative de dénoncer et de mettre en scène une satire de la société qui lui est contemporaine: la dénonciation sociale – nous l'avons observé – occupe en effet une grande partie au sein des deux pièces.⁶⁵

Cette attitude sur la scène nous a permis de rapprocher l'écrivain de l'un de ses probables modèles dramatiques, Molière. À l'instar du dramaturge du XVII^e siècle, Céline propose une caricature sociale, en attaquant les vices et les travers de son époque. De la même manière, il revendique la nécessité de faire voir des milieux différents parmi eux, touchant plusieurs problèmes sociaux.⁶⁶ La bourgeoisie, notamment, fait l'objet de cette critique.⁶⁷

Céline nous fait parvenir une description qui ressemble à la nature des hommes, tout en marquant leurs défauts et leur ridicule. Pour nous, Céline serait donc «peintre des hommes d'après nature», expression empruntée à Dorante, lorsqu'il défendait la mise en scène de *L'École des femmes*:

Car enfin, je trouve qu'il est bien plus aisé de se guinder sur de grands sentiments, de braver en vers la Fortune, accuser les Destins et dire des injures aux Dieux, que d'entrer comme il faut dans le ridicule des hommes, et de rendre agréablement sur le théâtre des défauts de tout le monde. Lorsque vous peignez des héros, vous faites ce que vous voulez. Ce sont des portraits à plaisir, où l'on ne cherche point de ressemblance; et vous n'avez qu'à suivre les traits d'une imagination qui se donne l'essor, et qui souvent laisse le vrai pour attraper le merveilleux. Mais lorsque vous peignez les hommes, il faut peindre d'après nature; on veut que ces portraits ressemblent; et vous n'avez rien fait, si vous n'y faites reconnaître les gens de votre siècle.⁶⁸

Dans la dramaturgie de Céline les héros sont effectivement absents et ils laissent leur place à des hommes et des femmes vraisemblables, les seuls qui pourraient susciter le divertissement auprès du public. Sur cette même pièce, *L'École des femmes*, s'était exprimé Jean Donneau de Visé qui, après avoir mis en relief la présence d'«une infinité de fautes»,⁶⁹ il a exalté le génie de l'auteur:

Je suis toutefois obligé d'avouer, pour rendre justice à ce que son auteur a de mérite, que cette pièce est un monstre qui a de belles parties et que jamais l'on ne vit tant de si bonnes et de si méchantes choses ensemble. Il y en a de si naturelles qu'il semble que la nature ait elle-même travaillé à les faire. Il y a des endroits qui sont inimitables et qui sont si bien exprimés que je manque de termes assez forts et assez significatifs pour vous les bien faire concevoir. Il n'y a personne au monde qui les pût si bien exprimer, à moins qu'il n'eût son génie, quand il serait un siècle à les tourner. Ce sont des portraits de la nature qui peuvent passer pour originaux. Il semble qu'elle y parle elle-même.⁷⁰

Céline, conscient de ce succès, aurait donc emprunté la démarche moliéresque – en essayant de reproduire son génie – afin de se faire une place parmi les poètes dramatiques.⁷¹ Or, nous savons que ce théâtre a été un échec,⁷² comme Céline lui-même l'avait avoué, tout à fait incapable d'être homme «de théâtre», et le choix de ne pas transmettre sa deuxième pièce – *Progrès* – à son éditeur ne serait qu'une prise de conscience de cet échec.

⁶⁴ Sur cet aspect s'était déjà exprimé Bernabé Wesley, lorsqu'il évoque la «glorification de la musique et de la danse» par rapport aux comédies-ballets moliéresque (cfr. WESLEY 2009, p. 28).

⁶⁵ Nous avons analysé deux actes sur cinq de *L'Église* pour donner un aperçu de cette épreuve dramatique, mais des traces de dénonciation sont présentes même au sein des autres actes. Concernant *Progrès*, l'analyse a touché le premier et troisième tableau, sur les quatre qui la composent.

⁶⁶ MAZOUER 1999, p. 39.

⁶⁷ SCHNEIDER 2004, p. 94.

⁶⁸ MOLIÈRE 2010, p. 505.

⁶⁹ DE VISÉ 1663, p. 23.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ Dans ce sillage s'insérerait aussi le choix de l'indication générique – *Comédie en cinq actes* qui accompagne le titre *L'Église* – dès la première parution, qui renvoie à la tradition classique française et pourrait conférer davantage de dignité au texte. Cette pratique «semble remonter à l'époque classique française, où elle concernait essentiellement les “grands genres”, et surtout les pièces de théâtre, toujours soigneusement étiquetées “tragédies” ou “comédies” par une mention extérieure au titre proprement dit» (GENETTE 1987, p. 88).

⁷² Les témoignages sont très épars au sein de la critique célinienne. À titre d'exemple cfr. GODARD 2014, p. 324. Céline lui-même avait à maintes reprises avoué de ne pas être doué pour le théâtre: «Vous savez que *Voyage au bout de la nuit* est traduit en plusieurs langues. Je voudrais écrire pour le théâtre. Je m'y suis déjà essayé, mais je manque de talent dans ce genre» (CÉLINE - DAUPHIN - GODARD 2014, p. 31). Nous signalons aussi le jugement de Louis Aragon, fort peu élogieux, dans ALMÉRAS 2004, p. 307: «*L'Église* à tout prendre est donc un livre médiocre, malgré les qualités d'écriture, qui sont ce qu'il y a de plus précieux en Céline.»

5. CONCLUSION: CÉLINE, POÈTE DRAMATIQUE AU SERVICE DU THÉÂTRE CLASSIQUE?

L'influence de Molière ne se limiterait donc pas à l'emprunt d'intermèdes ballés-chantés, comme la présence de la musique et de la danse suggèrent, mais aussi à l'exploitation des fonctions du théâtre. Il serait possible de supposer que Céline, au XX^e siècle, exalterait une certaine admiration pour le théâtre classique, tel que nous le connaissons au sein de la tradition littéraire française du XVII^e siècle.

Ecrivain de son temps, Céline s'insérerait ainsi – de manière hypothétique – dans le courant du Théâtre d'Art, qui revendique le goût et le fonctionnement d'une dramaturgie classique dans le monde contemporain. La production de Molière, à l'instar de celle des autres dramaturges classiques, serait ainsi un moyen de renouer avec une tradition française affirmée: une manière de corriger le goût pervers du public, qui se reconnaîtrait sur scène, désormais habitué à un théâtre de bassesse et de cabotinage, comme l'estimait Jacques Copeau:

J'ai déjà écrit qu'avant de tenter inutilement sur le théâtre une réforme quelconque, il faudrait l'assainir, l'honorer: "en y rappelant les grands œuvres du passé, afin que les poètes d'aujourd'hui, repris d'un filial respect pour cette scène qu'on leur avait ternie, ambitionnent d'y monter à leur tour". Notre premier souci sera de marquer une vénération particulière aux classiques anciens et modernes, français et étrangers. [...] Nous les proposerons comme un constant exemple, comme l'antidote au faux goût et des engouements esthétiques.⁷³

Avant d'expérimenter le Théâtre populaire, Copeau propose un répertoire qui puise largement dans la matière classique.⁷⁴ «Molière est notre patron, notre modèle et notre ami. Nous le connaissons, nous l'aimons et nous le servons»,⁷⁵ affirmait Copeau. Nous identifions des traces importantes de cette affection pour Molière dans la longue correspondance entre Jacques Copeau et Louis Jouvet: ils prévoyaient des mises en scène de l'auteur et dans leurs échanges il est aussi question d'évoquer des possibilités d'agencement de la scène.⁷⁶

Influencé par la conception de l'art dramatique de Molière, et probablement de ses contemporains, Céline pourrait être présenté comme un dramaturge au service du théâtre classique, qui rend «jeunesse»,⁷⁷ au moins dans leur fonction, aux classiques nationaux. Il s'agit d'une revendication que nous lui attribuons d'après l'analyse liminaire, et tout à fait indispensable, des deux pièces et que l'auteur n'a jamais avancée.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

ALMÉRAS 2004 : P. Alméras, *Dictionnaire Céline*, Paris, Plon, 2004.

ALMÉRAS 1971 : P. Alméras, *L'onomastique caricaturale de Louis Ferdinand Céline*, «Revue Internationale d'Onomastique» 23, 3 (1971), pp. 161-179.

CÉLINE 2001 : L.-F. Céline, *Ballets sans musique, sans musique, sans personne, sans rien*, Paris, Gallimard, 2001.

CÉLINE 1992 : L.-F. Céline, *L'Église*, Paris, Gallimard, 1992.

CÉLINE 1988 : L.-F. Céline, *Progrès suivi des Œuvres pour la scène et l'écran*, Paris, Gallimard, 1988.

CÉLINE 1981 : L.-F. Céline, *Voyage au bout de la nuit*, dans *Romans 1*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1981.

⁷³ COPEAU 1997, p. 39.

⁷⁴ Nous rappelons ici sept reprises de Molière, notamment de *L'Amour médecin* et de *La Jalousie du barbouillé*, qui ont connu un vif succès auprès du public.

⁷⁵ GUÉRIN 2007, p. 158.

⁷⁶ COPEAU - JOUVET 2013, p. 176.

⁷⁷ Ivi, p. 159.

- CÉLINE - DAUPHIN - GODARD 1993 : L.-F. Céline, J.-P. Dauphin, H. Godard, *Céline et l'actualité littéraire 1932-1957*, Paris, Gallimard, 1993.
- CÉLINE - LOUIS - GODARD 1981 : L.-F. Céline, J.-P. Louis, H. Godard, *Lettres à Albert Paraz*, Paris, Gallimard, 1981.
- CÉLINE - LOUIS 2012 : L.-F. Céline, J.-P. Louis, *Lettres à Milton Hindus 1947-1949*, Paris, Gallimard, 2012.
- CÉLINE - FOUCHÉ 1991 : L.-F. Céline et P. Fouché, *Lettres à la N.R.F. 1931-1961*, Paris, Gallimard, 1991.
- COPEAU 1997 : J. Copeau, *Un essai de rénovation dramatiques*, «La nouvelles Revue Française» 57, 1913, pp. 337-353.
- COPEAU - JOUVET 2013 : J. Copeau, L. Juvet, *Correspondance 1911-1949*, Paris, Gallimard, 2013.
- GENETTE 1987 : G. Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.
- GIBAUT 1977 : F. Gibault, *Céline 1894-1932. Le temps des espérances*, Paris, Mercure de France, 1977.
- GODARD 2018 : H. Godard, *Céline*, Paris, Gallimard, 2018.
- GODARD 1998 : H. Godard, *Céline scandale*, Paris, Gallimard, 1998.
- GODARD 2014 : H. Godard, *Poétique de Céline*, Gallimard, 2014.
- GUÉRIN 2007 : J. Guérin, *Le Théâtre en France de 1914 à 1950*, Paris, Honoré Champion, 2007.
- KOLLER (2017) : F. Koller, *À Genève, le docteur Destouches est devenu Céline l'écrivain antisémite*, «Le Temps», 15 août 2017, <https://www.letemps.ch/monde/geneve-docteur-destouches-devenu-celine-lecrivain-antisemite>
- LAFONT 2011 : S. Lafont, *Le continent noir de l'imaginaire. L'Afrique de Céline dans L'Église et Voyage au bout de la nuit*, «Les Cahiers de la Société internationale d'études des littératures e l'ère coloniale» (SIELEC), 7 (2011), pp. 346-381.
- MAZOUER 1999 : C. Mazouer, *Trois comédies de Molière*, Paris, Sedes, Questions de littérature, 1999.
- MOLIÈRE 2010 : Molière, *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2010.
- MOLIÈRE 2010 : Molière, *La Critique de L'École des femmes*, dans *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2010.
- ROBERT-CHOVIN - DESTOUCHES : V. Robert-Chovin et L. Destouches, *Céline secret*, Paris, Grasset, 2001.
- SCHNEIDER 2004 : H. Schneider, *Le Bourgeois gentilhomme*, dans *Molière et la musique*, a cura di C. Cessac, Montpellier, Les Presses du Languedoc, 2004, pp. 91-97.
- TROVATO (2006) : L. Trovato, *Céline dramaturge, ou comment narrer le théâtre*, «Loxias», 13 (2006), <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=1139>.
- VISÉ (DE) 1663 : J. D. de Visé, *Nouvelles Nouvelles*, III, <https://nouvellesnouvelles.othone.com/index.php?volume=volume3#moliere>.
- VITOUX 2023 : F. Vitoux, *La Vie de Céline*, Paris, Gallimard, 2023.
- WISLEY 2009 : B. Wisley, *Nord et Rigodon: quand Céline rencontre Molière*, «Littératures», 25 (2006), pp. 27-44.