

Patrick Merot*

De Semmelweiss aos panfletos: o movimento da fantasia em Céline**

Nada é gratuito neste mundo baixo. Tudo se expia; tanto o bem quanto o mal se pagam cedo ou tarde. O bem é muito mais caro, necessariamente.

Louis-Ferdinand Céline

Ao escrever sobre a obra de Céline, é importante precisar certas posições. Uma palavra sobre o que este trabalho *não é*. Não se trata de uma interpretação psicanalítica do antissemitismo de Céline – se é que isso seria possível –, o que imporá a consideração de um material infinitamente mais vasto e não apenas ligado à sua obra. Assim, não darei atenção detalhada à biografia de Céline. O objeto deste trabalho é bem mais circunscrito. Trata-se de ler dois textos específicos, que pertencem àquilo que o século passado produziu de mais odioso, atendo-se a considerá-los de um ponto de vista clínico, buscando entender algo que lhes atravessa, algo que persiste, que se repete e se metamorfoseia, a fim de localizar o que nessa metamorfose é a insistência de um movimento pulsional.

É verdade que a violência pulsional que atravessa a obra de Céline convida à interpretação. Pode-se pensar que ele mesmo tinha consciência do que oferecia com sua escrita – a possibilidade de domínio

* Association Psychanalytique de France.

** Este artigo é o desenvolvimento de uma intervenção de 2002: Merot, P. (2003). D'un pamphlet l'autre, mouvement du fantasme chez Céline. *Arts littéraires, arts cliniques*. Cergy-Pontoise: CRTH, UCP. (Trabalho original publicado em 2002). A presente versão foi traduzida para *Calibán, RLP* por Gabriel Hirschhorn, com revisão técnica de Sandra Schaffa.



sobre um território íntimo – quando se constata a suscetibilidade que ele demonstrou nessas tentativas. De fato, ele teve a oportunidade de dizer, em *Bagatelas para um massacre* (Céline, 1937) o que pensava sobre esse gênero de análise sobre si. Ele evoca, em duas páginas particularmente virulentas, uma série de artigos publicados por um psiquiatra em uma revista médica. Nada se saberá do que dizia tal médico, mas conhecemos o furor de Céline contra esse homem que

se deu o trabalho de vir cagar sobre minha obra em nome da psiquiatria (...) espumava insultos, esse infecto, em seu blá-blá-blá psicolo-freudiano, delirante, ultra-idiota... Não sei por que taras, mentais e psíquicas, por que perversões abjetas, disposições monstruosas, obsessão muito cadavérica (p. 305).

E também contra Freud:

“Desde que o Buda deles, Freud, lhes entregou a chave da alma! (...) vejam como eles julgam. (...) Ei-os aqui pontificando o freudismo, esses saltimbancos do deserto. (...) Especialistas judeus? Psiquiatras judeus? Eis os juízes de nossos pensamentos! De nossas vontades! De nossas artes! É o golpe de misericórdia! (...) Sem apelação! Freud! O alter ego de Deus! Como Kaganovitch¹ é o alter ego de Stalin” (p. 306).

1. Kaganovitch era próximo a Stalin, membro do Politburo e um dos responsáveis pelas execuções stalinistas.

A obra de Céline é tão particular que muitos leitores ou críticos a selecionam, fragmentam e recompõem em função da imagem que querem dar ao autor. Alguns olham apenas para os dois grandes romances, *Viagem ao fim da noite* e *Morte a crédito*. Outros veem nos textos antissemitas um malabarismo verbal², um jogo³. Alguns rejeitam a totalidade da obra, dada a gravidade da falta moral. Outros, ao contrário, num verdadeiro assassinato da razão, sacralizam os textos antissemitas. É esse o extremo do transtorno em que Céline mergulha algumas pessoas que, por admirarem a língua, creem-se obrigados a negar uma realidade, para eles, insuportável.

Há, na leitura que se propõe aqui, uma posição diferente, que tenta enfrentar o insuportável. Trata-se, por um lado, de considerar que não há lugar para o silêncio a respeito dos textos antissemitas de Céline, e, sobretudo, que não se pode sustentar o pensamento de que responderiam a um movimento psíquico clivado, separado daquilo que permitiu a escrita de suas outras obras. É preciso tentar dar conta dessa questão. A partir do momento em que nos autorizamos tal percurso, atrelado à busca das continuidades por trás das rupturas aparentes, não se exclui que o que esses textos sombrios revelam reflua sobre a compreensão de seus grandes romances. Porém, evidentemente, aceitar interrogar-se a respeito dos panfletos não quer dizer que se estará ileso ao transtorno que eles provocam. Sem dúvida, busca-se também um elemento de resposta àquilo que permanece um enigma: a infâmia de um homem.

Os dois textos que analisaremos apresentam o mesmo tema – uma violenta diátribe antissemita – e são escritos dentro de um intervalo curto. É na febre, ou melhor, na precipitação, que Céline empreende a escrita de ambos. Se desde sempre ele trabalha numa excitação intensa – como se pode testemunhar em suas correspondências –, é porque ele visa a certa perfeição estilística, e porque sua escrita é constantemente confrontada com um movimento duplo de superabundância e de retomada incessante de suas invenções.

Nesses dois livros – escritos muito rapidamente –, Céline mostra uma disposição de espírito diferente da que prevalecia para seus dois grandes romances, publicados, vale lembrar, em 1932 (*Viagem ao fim da noite*) e 1936 (*Morte a crédito*). *Bagatelas para um massacre* começa a ser escrito em junho de 1937, e o essencial da redação já está terminado em um mês, numa velocidade extraordinária, quase sem correções ou revisões. Um ano mais tarde, no verão de 1938, ele escreve *A escola de cadáveres*, cujas últimas adições são inseridas logo após o Acordo de Munique. A precipitação da escrita – uma precipitação que deixa sua marca tanto na composição quanto no estilo –, essa urgência, revela, ainda mais do que em outros textos, um ímpeto pulsional.

2. É a visão de Henri Guillemin (citado por Vitoux, 1988, p. 330) em um artigo sobre *A escola dos cadáveres*, publicado em fevereiro de 1939.

3. A palavra aparece no artigo de André Gide sobre *Bagatelas para um massacre*, na NRF de abril de 1938 (Vitoux, 1988, p. 320).

Além da gênese, a forma também aproxima esses dois textos, hoje relativamente inacessíveis⁴. Curiosamente, é o termo “panfleto” que costumamos associar a eles, reforçando a ideia – para quem nunca os teve nas mãos – de que seriam obras certamente violentas, porém curtas, o que justificaria negligenciá-las. Sabemos que não é o caso, já que ambas contam com mais de trezentas páginas. A semelhança entre elas aparece já em sua descrição: 379 páginas para *Bagatelas para um massacre*, 304 páginas para *A escola dos cadáveres*. Cada obra é composta por uma série de desenvolvimentos, espécies de capítulos extremamente heterogêneos, que podem ser apresentados como verdadeiras mininarrativas, alguns se estendendo por diversas páginas, enquanto outros se limitam a algumas linhas. Em geral, não há muita continuidade na sucessão desses capítulos, que não têm nem título nem numeração, e cujo conjunto evoca muito mais o agrupamento de uma série de notas do que a construção de uma narrativa: um acúmulo ofegante de ideias sumárias, mais que uma obra construída. É impossível não se impressionar com as rupturas de tom e de estilo. Algumas passagens são verdadeiramente escritas – encontram-se, às vezes, até digressões desprovidas de antissemitismo. Ao mesmo tempo, há capítulos nos quais Céline parece exaurir-se, capítulos quase “não escritos”, que parecem estar lá para fazer número. Talvez, sua presença não tenha de fato outro objetivo além de permitir que cada livro se aproxime de cem capítulos, já que esse é o caso (97 para *Bagatelas para um massacre*, 101 para *A escola dos cadáveres*).

Os críticos não tiveram qualquer dificuldade em identificar que Céline havia se utilizado largamente da literatura antissemita de seu tempo, visto que seus textos incluem releituras, resumos de livros, passagens emprestadas de autores, retomadas de folhetos antissemitas, trechos de jornais, simulacros de citações bíblicas dadas por absolutamente exatas etc⁵. Céline realizou uma metódica pilhagem da qual ele mesmo se vangloriava perante os autores desses textos. Assim, tornou-se cúmplice e retransmissor dessas obras, dando a elas, dada sua fama pessoal, um eco incomparável. Ao mesmo tempo, ornamenta-os com a pseudocientificidade dos números: estatísticas fantasiosas, cuja única justificativa é de alimentar seu delírio. Esse aspecto de textos às vezes apenas esboçados, tão diferentes, deste ponto de vista, dos romances que tornaram seu autor célebre, sem dúvida dá conta, de um lado, da recepção dos panfletos à época de sua aparição: uma parte da crítica parece não ter querido levar a sério textos que não seriam, afinal, mais que um movimento humorístico.

4. Os panfletos antissemitas de Céline não são livros censurados na França. Entretanto, não são mais editados hoje em dia. Lucette Destouches, viúva do escritor e detentora dos direitos autorais, opõe-se a qualquer reedição, respeitando assim a vontade de Céline, que, depois de 1945, não queria mais que esses textos fossem republicados.

5. O livro recentemente publicado por Pierre-André Taguieff e Annick Durafour, *Céline, la race, le juif, légende littéraire et vérité historique* (2017), faz a síntese quase exaustiva dos inúmeros trabalhos que serviram de fonte para Céline (p. 973).

A leitura que eu proponho é que essas duas obras com o mesmo objeto – a denúncia virulenta dos judeus, dos franco-maçons e, por extensões sucessivas, de boa parte do universo – são, para além de suas similaridades, construídas em torno de duas metáforas fundamentalmente diferentes. Céline não se contenta em retomar e desenvolver as mesmas ideias do primeiro livro no segundo. Ele os inclui em dois delírios diferentes. A primeira de suas metáforas desenvolve a ideia de uma agressão sexual contra a qual Céline exige defesa. A segunda desenvolve a ideia de um corpo contaminado, infectado, apodrecido. Certamente tratam-se de estereótipos de antissemitismo que Céline não inventa. No entanto, ele os retoma por iniciativa própria e investe a fundo neles: encarna-os. Dá a eles, assim, uma amplidão que fará desses textos um reservatório de ideias para certos emuladores da época. E, conferindo-lhes uma dimensão paroxística, mostra, ao mesmo tempo, sua dimensão inconsciente.

Esses dois textos singularizam-se um em relação ao outro por mais um aspecto que apenas indico, e que reflete a atualidade de uma época: a dimensão de urgência acentua-se de um livro a outro, o que está ligado ao sentimento que Céline possui da iminência de um conflito, e que se traduz no tom da escrita. Esse ponto não toca diretamente ao que tentamos evidenciar no conteúdo deste texto, mas sem dúvida tem um papel importante no desmoronamento, neste autor, do que podia ter existido nele como limite interno antes da escrita dos panfletos.

Vamos aos textos em si. Antes de tudo, é preciso ressaltar o uso, por Céline, de um dispositivo perseguidor/perseguido como ponto de ancoragem da estrutura dos textos – uma única estrutura comum a ambos. De fato, cada um dos livros começa por uma espécie de prólogo no qual ainda não aparece a orientação própria do texto, mas que demonstra claramente uma função determinante. Céline enuncia, nessas primeiras páginas, um momento que é menos a origem fictícia de uma narrativa – como o leitor poderia imaginar – do que sua origem pulsional. Antes de engajarmo-nos nos desenvolvimentos singulares de cada um desses panfletos, é preciso, portanto, compreender o que está em jogo nesses capítulos inaugurais.

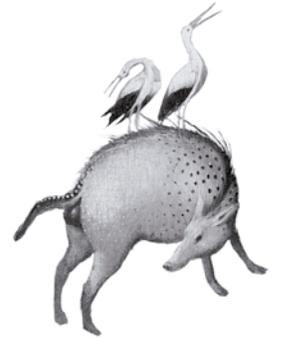
Nos dois livros, Céline abre sua história colocando o narrador em uma posição de vítima. Ele instaura, assim, a legitimidade de seu discurso. A própria lógica da escrita pela qual ele vai, ao longo de 300 páginas, bradar sua raiva, leva-o a adotar tal postura: é a função do início de cada um dos dois livros justificar a indignação que se seguirá. Nesses inícios, que parecem cada vez anunciar uma intriga, Céline constrói a ficção de um dano do qual o narrador, que se confunde com o autor, é vítima. Um dano pelo qual os judeus são responsáveis. Deste ponto de vista, as duas narrativas possuem uma única e mesma arquitetura. Tais aberturas merecem ser previamente estudadas, antes de engajarmos em uma tentativa de leitura da fantasia própria a cada desenvolvimento.

Bagatelas para um massacre começa com um diálogo já violentamente antissemita, em torno de uma intriga na qual se desfraldam seus desejos voyeuristas (elemento biográfico do qual Céline falará

em outros momentos⁶). Para satisfazer sua paixão pelas pernas das dançarinas – “o poema extraordinário, quente e frágil como uma perna de dançarina (...) é Deus! É o próprio Deus!” (Céline, 1937, p. 12) –, Céline se aconselha com um amigo que lhe sugere escrever um libreto de ópera. Seu amigo Gutman garante que poderá colocá-lo na Ópera de Paris. Surge um primeiro balé, *O nascimento de uma fada - Balé em diversos atos*, que trata de dança e de amor impossível, no qual aparecem coelhos e cervos, e que tem como um de seus principais quadros o momento em que todos os notáveis do vilarejo vão saborear o espetáculo das dançarinas que ensaiam. Mais tarde, com o fracasso dessa tentativa, escreve um segundo libreto, escrito para a Exposição universal de 1937, cujo argumento é uma espécie de prolongamento do romance *Paulo e Virgínia*, de Saint-Pierre. *Rufião Paulo, Brava Virgínia - Balé-mímica* é uma história na qual Paulo e Virgínia sobreviveram milagrosamente ao naufrágio e chegam ao porto de Le Havre com uma grande festa selvagem com muitas danças, uma mais lasciva que a outra.

Os dois textos compartilham de uma atmosfera mágica, irreal e, no fundo, bastante melosa, num contraste absoluto com a narrativa em curso – esta, por sua vez, perfeitamente suja e antissemita. Os dois libretos são integralmente dados ao leitor no primeiro capítulo. Esses balés, conta o autor, seduzem os notáveis a quem são propostos, mas são finalmente recusados por falta de compositores – todos judeus, e somente a serviço de judeus. Vale notar que trata-se de uma intriga parcialmente autobiográfica: Céline havia efetivamente redigido estes libretos de balé na esperança de vê-los representados: em 1936, quando *Morte a crédito* é publicado, ele propõe *O nascimento de uma fada* em Londres (Vitoux, 1988, pp. 288, 300) e talvez também em Moscou, ao diretor do Teatro Marinski (Vitoux, 1988, p. 299), quando de sua viagem à URSS. Em março de 1937, propõe *Rufião Paulo, Brava Virgínia* para a Exposição Universal, que abriria suas portas alguns meses mais tarde em Paris (Vitoux, 1988, p. 305). Todas essas tentativas foram em vão⁷.

Essa história se reencontra, com mínimas modificações, em *Bagatelas para um massacre*, onde a decepção do autor é tamanha, que ele anuncia, como vingança, uma longa e terrível denúncia, com grande ênfase na literatura dominada por judeus. Ao fim de uma intriga levada em tom bastante jocoso, Céline faz aparecer, então, um dano risível (“Jamais terei dançarinas! Jamais as terei!”), se comparada com a violência da indignação e do desenvolvimento que se seguem. É necessário notar, no entanto, que antes de se deixar levar, intervém uma mudança radical de tom, por meio de um pequeno apólogo que irá, com brutalidade, sexualizar a situação. Esse apólogo, que quer dar



6. Cf. Carta a Milton Hindus de 23 de agosto de 1947: “Em escala moderada, a visão, o tato, me encantam ao desejo, me embriagam [...] não sou violador por nada – mas ‘voyeur à mort!’”, (Freud, citado por Hindus, 1999, pp. 163-164).

7. Serge Lifar, mestre de balé no Opéra de Paris, e George Auric, compositor, recusaram o argumento de balé que Céline havia proposto. Serge Lifar considerava que a denúncia da qual havia sido objeto na imprensa antissemita era devida a Céline. Sobre este caso, cf. Taguieff (1999, pp. 324-325).



uma imagem daquilo que o narrador/autor deve ter sentido, evoca uma cena quase alucinatória que transpõe e amplia a situação: história de um homem (“um professor de filosofia”) que, por puro sadismo, se diverte em castrar cachorros de rua:

Ele arranca de uma vez o pacote, assim!... VRAC!... com um forte golpe seco. E você! (...) você me faz exatamente o mesmo com suas charadas... você faz meu gozo voltar pra dentro... você me arranca os culhões... (Céline, 1937, p. 41).

Não é preciso ressaltar a violência com a qual surge aqui a angústia da castração suscitada pelo perseguidor sádico. A história vira uma fantasmagoria cósmica que denuncia um complô mundial tramado pelos judeus. O último capítulo do livro se conecta à abertura, já que consiste, mais uma vez, no libreto de um terceiro balé, *Van Bagaden*. Essa curta história põe em cena um rico armador com sede de riquezas, seus empregados, uma dançarina e um defensor público. Tudo sem relação alguma com o resto do livro, a não ser por contraste. Um balé que termina com uma cena na qual a festa e a alegria encobrem tudo.

Em *A escola dos cadáveres*, a abertura apresenta o mesmo tom leviano e sórdido do início do livro anterior, dessa vez não em torno do argumento de balés para óperas, mas na história do encontro do narrador com uma sereia que ele conhece, às margens do Sena. Nada de idílico nesse encontro, cuja descrição instala um universo de podridão e maceração, mas também nada que anuncie o panfleto por vir, mesmo que o tom da conversa seja rapidamente mais galhofeiro que sentimental ou maravilhoso: “Uma sereia que chapinhava entre duas águas lamacentas, muito sujas... uma lama cheia de bolhas... Eu estava incomodado por ela...” (Céline, 1938, p. 11). Céline se utiliza, então, de um elemento narrativo que permitirá ao narrador assumir a posição de vítima: uma carta supostamente enviada a ele por um leitor, judeu, de *Bagatelas para um massacre*. Uma carta suja, de uma violência escatológica ultrajante, ameaçando-o das submissões sexuais as mais humilhantes. Carta em que ele encontrará o motivo da diatribe na qual se engaja. Impressiona o conteúdo dessa carta, que retoma precisamente o vocabulário, o estilo e as obsessões sexuais que o autor havia demonstrado em seu primeiro panfleto. Céline exhibe um retorno em espelho ao apresentar de maneira explícita, sob a pluma de seu correspondente, todas as ameaças escondidas que ele mesmo, em seu primeiro livro, pretendia desvelar.

Há gozo na paixão com a qual Céline vem, assim, ocupar uma posição de vítima, e é com gozo que ele vai se engajar em discursos saturados de ódio. É preciso percorrer esses discursos para encontrar uma dupla polaridade da fantasia que permite singularizar um em relação ao outro.

Bagatelas para um massacre

Não se trata, aqui, de fazer um estudo sistemático do livro – o que rapidamente se tornaria um catálogo de temas antissemitas desenvolvidos repetidamente no texto: a Rússia e as lembranças de sua viagem, Hollywood, a guerra, a Sociedade das Nações e sua experiência de médico inspetor, a Exposição universal, a guerra civil espanhola, a crise do livro em todos os aspectos, o cinema, o teatro, os americanos, os chefes, os trustes, a burguesia, o caso Dreyfus, Leningrado...

Em meio à multiplicidade de temas, o que se repete de modo lancinante no texto, como uma obsessão que regularmente submerge o narrador e se exprime por si própria, é uma cena sexual: a agressão sexual anal, a sodomia. Assim, desde a primeira página do romance, quando Céline trata de considerações estilísticas e nada do tema por vir apareceu ainda, a fantasia aparece sob aspecto de humor⁸. Ele não é, diz ele, desses escritores que se comprazem em “encurrugunzar a mosquinha”⁹. Insistindo ironicamente para que o leitor saiba bem que ele, Céline, poderia se tornar “um verdadeiro estilista”, mas também para que o leitor entenda bem em qual espaço imaginário vai circular, ele acrescenta: “como diz o provérbio espanhol, ‘bastante vaselina, e ainda mais paciência, o elefante encurra a formiga’” (Céline, 1937, p. 11).

Nesse momento do livro, Céline pode se aventurar a trazer os risos para o seu lado. Estamos diante do tema que vai atravessar todo o livro, e que a partir de então retornará sob as formas mais sujas para alcançar, por vezes, momentos de vertigem. Entre todas as cenas, todas as injúrias, as mesmas imagens se repetirão dez, quinze, vinte, talvez cem vezes (se contarmos todas as alusões, inclusive breves): ser sodomizado, ser vítima de uma agressão homossexual. Ao longo do texto, constrói-se uma interminável visão do inferno. É o homem branco mistificado pela “verborragia sociopolítica-humanitário-científica” (p. 178). São os autores franceses (p. 178), as americanas prontas para se casar (p. 274), as moças que querem fazer cinema (p. 224), “a França nação fêmea” (p. 243), os franceses “efeminados”, a burguesia vendida “neste grande país latino”, a nobreza, “esta velha impostora” (pp. 311, 326, 327), os franceses “colonizados por dentro” (p. 318), “os franceses de raça” submissos desde os Romanos, “os arianos (...) em qualquer salão” (pp. 325, 326, 327), os gauleses. Todos são, assim, vítimas sexuais dos judeus.

8. Céline, ou seu editor, publicou o livro com uma seção que dizia: “Para rir nas trincheiras”.

9. N.T.: Em francês, “enculagailier la moumouche” é uma versão jocosa da expressão “enculer la mouche”, que significa, ao pé da letra “encurrar a mosca”, e é usada no sentido de “não fazer nada sério”, “perder tempo”.

Céline retoma, de maneira mais ou menos insistente, mais ou menos desenvolvida, a mesma fantasia, às vezes deixando transparecer uma excitação sexual num verdadeiro embalo masturbatório. Não há limites, pois, para sua formulação escatológica.

Um dos momentos culminantes de seu delírio se dá a respeito da Exposição Universal de 1937. O obelisco erigido nessa ocasião se torna “o aspargo da paz, erguido, monumental, em pleno Trocadéro”, símbolo fálico sob a estrela de David. “Esse longo consolo podre consagra o triunfo deles.” A imagem do estupro se torna desmesurada, à escala deste símbolo gigantesco. “Nós todos”, diz o autor, é que somos atacados por esse falo monumental: “Mostrem suas bundas enquanto esperam novas ordens.” São 500 milhões de arianos vítimas de 15 milhões de judeus: “Os quinze milhões de judeus encurrarão quinhentos milhões de arianos” (p. 125).

Cada vez mais, no vocabulário, no ritmo, Céline parece se colocar em um estado de excitação literalmente masturbatória, graças ao qual o narrador será a própria fala delirante, sem recuo, sem distância. Ele parece querer atingir um estado de alucinação e de transe, seu discurso se engajando numa espécie de espiral, um turbilhão no qual as coisas estão postas e impõem uma presença mais e mais invasiva. Essa é uma leitura proposta por André Gide, ao comentar de maneira benevolente *Bagatelas para um massacre* – Gide fazia parte dos críticos que consideravam não se devia levar esse livro a sério: “Não é a realidade que Céline pinta; é a alucinação que a realidade provoca; e é por aí que ele nos interessa” (Gide, citado por Vitoux, 1938, p. 320). O próprio Céline evocou este funcionamento alucinatório e suas visões. Em *A ponte de Londres*, ele exclama, como que para exprimir o desejo de se libertar: “Eu não queria mais estar alucinado” (p. 137).

Como vemos em todos esses exemplos, Céline passa constantemente da coisa em si à metáfora. Às vezes fala dos homens e das mulheres, às vezes das multidões, das massas, das nações. No entanto, é a mesma fantasia em ambos os casos: ser sodomizado por um outro – e esse outro é o judeu.

Céline, nas primeiras páginas de *A escola dos cadáveres* evoca *Bagatelas para um massacre* por intermédio de uma carta que já mencionamos, e que de modo sujo se apresenta como a resposta de um certo Salvador, leitor furioso com o conteúdo do primeiro livro. Essa carta faz, se é que é necessário, a conexão e assegura uma espécie de transição entre os dois textos. Mas registrarei, acima de tudo, que Céline dá, nessa carta, uma chave para se entender *Bagatelas para um massacre*. Em uma espécie de interpretação selvagem, porém sincera, Céline, fingindo estar brincando, formula uma observação decisiva dessa relação perseguidor/perseguido que ele apresenta: se seu correspondente lhe ataca assim, é porque o ama. Céline escreve: “Ah! Ele não me ama pouco, esse Salvador” (p. 16). Ele me odeia, ele me ama: temos, aqui, as inversões da gramática freudiana da perseguição, quando Freud (1911/1993), ao descobrir a força de uma homossexualidade inconsciente, afirma que “as principais formas conhecidas da paranoia podem, todas, ser reunidas em formas diversas de contradizer uma única proposição: eu (um homem) o amo (a ele, um homem)” (p. 308).

A escola dos cadáveres

Com *A escola dos cadáveres*, não há mudança de tom, mas sim de metáfora. Se as primeiras páginas, consagradas ao encontro com uma sereia às margens do Sena, não dizem nada sobre o conteúdo manifesto do livro, elas instalam, no entanto, uma isotopia particular: a da podridão. Na verdade, não há nada de idealizado nesse encontro: uma sereia, claro, poderia conduzir a uma evocação do mundo encantado do fundo do mar. Mas quem aparece aqui é “Uma sereia que chapinhava entre duas águas lamacentas, muito sujas... uma lama cheia de bolhas... Eu estava incomodado por ela...” (p. 11). Logo, a podridão e a maceração.

Assim, após a carta que relembra a ameaça presente ao longo de *Bagatelas para um massacre* – a ameaça da sodomia: “Se você quer ser encurrado, é só nos dizer” (p. 16) –, o texto se desenrola numa direção diferente. A queixa de Céline vai investir outro terreno, partir em outra direção, a de um discurso sobre o corpo que já fora indicado pela apresentação da sereia. É ainda um violento discurso antissemita, mas o narrador muda de metáfora. Trata-se menos da denúncia de um perseguidor todo poderoso que busca submeter sexualmente sua vítima do que da descrição de um corpo apodrecendo, um corpo reduzido a seu estatuto de carne. Um deslocamento se opera, situando o mau objeto não mais no exterior do sujeito em uma confrontação sádica com ele, mas no interior do corpo, num processo de degradação e decomposição sem fim.

Não retomaremos a longa lista de denúncias que se sucedem capítulo após capítulo. Esta lista se presta a repetir, com novas adições, uma enumeração desenvolvida no primeiro livro, terminando por englobar a terra inteira. Aos ingleses, aos americanos e aos russos ele adiciona os italianos e outros mais. Ele denuncia Chamberlain, o papa (judeu), os fascistas não suficientemente antissemitas (Pétain, Doriot, Maurras), os pacifistas, os democratas. Insere desenvolvimentos eugenistas e racistas¹⁰, comentários sobre o alcoolismo, referências à atualidade imediata (a crise dos Sudetos e a Tchecoslováquia), comentários históricos fantasiosos sobre Carlos Magno, sobre o comunismo, a Frente Popular, os partidos, a Primeira Grande Guerra, a guerra por vir e seu apoio à Alemanha.

Mas ao enumerar tudo isso em um rápido sobrevoo, nada se disse sobre o imaginário desse texto. O que o invade é a presença insuportável de um corpo gangrenado e podre, tomado por proliferações múltiplas, um processo mórbido que se encarna em todas as possíveis ocorrências do corpo individual ou de um corpo coletivo.

É, antes de tudo, *o corpo do narrador*, ou o daqueles em nome de quem ele fala, sempre um corpo perto de uma dissolução completa, por vezes até momentos de identificação do próprio narrador com a carniça: “Até que se prove o contrário, no estado atual das coisas, somos todos – Presidente inclusive – apenas um bando de maricas

10. Para uma visão sobre o racismo biológico de Céline e sua influência sobre os textos antissemitas franceses dos anos 1940, cf. Taguief (1999).

repugnantes, uma escória servil, necrosada, de merda, (...) a própria carniça pendente (...) Uma coisa cadavérica monstruosa” (Céline, 1938, p. 99).

É também *o corpo das nações*. É a metáfora de um corpo político atingido pelos escândalos e pelas guerras ou traído pelas revoluções. A própria República Francesa: “A República (...) Gangrenada mais do que seria possível, ela se decompõe por escândalo” (p. 30). Quando evoca a guerra por vir, é para profetizar que “essa triste pátria vagaba (...) será, em três meses, nada além de horrível e fétida carniça” (p. 93). Também a Rússia: “A colossal carniçaria soviética, grudenta com larvas, zunindo com moscas” (p. 183).

O mesmo vale para *o corpo das massas*. Céline joga de maneira infinita com a metáfora celular do corpo social, reutilizando as referências médicas à genética e à patologia. Com o tema da mistura de raças, aparece a metáfora orgânica do câncer. O que ameaça é “a cancerização mendeliana do mundo atual”. Ele insiste sobre o que ele quer dizer com esta comparação ao tentar, com seu jogo retórico, desmetaforizar a metáfora:

“Jogo de palavras? Anátemas delirantes? Não. Autenticamente câncer, neoplasia criada, provocada (...) por fecundação degradante, absurda, monstruosa”

“Todos os nossos cânceres, neoformações gangrenosas, sociais e até cirúrgicas” (p. 33).

As massas desespiritualizadas, despoetizadas, (...) são malditas. Monstruosas manquitolas, virulentas anarquias celulares, fadadas desde o cromossomo a todas as cancerizações precoces, seu destino só pode ser uma decomposição mais ou menos lenta, mais ou menos grotesca, mais ou menos atroz (p. 101).

Mas é *o corpo pensado como carne* a sangrar, a cortar, a dilacerar, a deixar apodrecer, que se impõe a Céline para as passagens mais virulentas. O que está no horizonte é a perspectiva da guerra, o que, para Céline, nada mais é do que “a carnificina terminal” (p. 79), “a louca sangria torrencial, demencial, exaustiva, a hemorragia total” (p. 79). Ele ainda acrescenta, para reforçar o impacto de suas imagens: “Eu claramente posso dar meu prognóstico. Eu sou médico. Eu tenho o direito” (p. 78). Aí, a retomada das imagens resgatadas da experiência da Primeira Grande Guerra e já utilizadas em seus romances. Mas aqui elas são utilizadas a serviço de seu delírio antisemita. Os políticos “sangrarão os envios de carnes” (p. 85). “O envio de nossas carnes cruas, na hora prescrita, na Hora judia, às matanças” (p. 98).

A loucura da destruição pode desembocar numa verdadeira *dança macabra* que anuncia o triunfo da morte:

todos os trompetes soaram a Hora dos combates! (...) Que eu encontre um que faça a fossa [como se faz o muro] (...) eu envergonho os vermes (...) Encontro vocês nas necrópoles! Quero que seja o mais gigantesco cemitério! (...) O mais enorme! O mais fantástico jamais empanturrado (...) A mais patética algazarra em bando (p. 166).

A evocação desse corpo céliniano poderia não ter fim. Esse corpo assombrado pela morte, esse corpo em decomposição, esse corpo infestado por todos os parasitas, ameaçado por todas as contaminações possíveis, esse corpo corroído pelos cânceres mais monstruosos, esse corpo literalmente dominado por um outro ameaçador é precisamente o corpo hipocondríaco. Imagem delirante do corpo, pela convicção que se liga a seu estado de destruição. “Ele se acreditava morto e decomposto, pensava ter a peste, supunha que seu corpo era objeto de toda sorte de manifestações repugnantes” (Freud, 1911/1993, p. 266). Tal era o delírio hipocondríaco do presidente Schreber, antes de desenvolver um delírio parafrênico. Pode-se aqui citar Pierre Fédida, que falava da hipocondria como “descoberta de um corpo mau – corpo lesado em processo de modificação, ameaçado de decomposição” (p. 231).

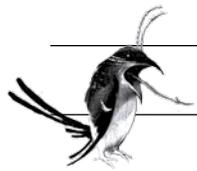
Semmelweis

A essa altura, a leitura de *Bagatelas para um massacre* e de *A escola dos cadáveres* permite uma releitura dos romances anteriores, pois é a visão de um corpo assombrado pela morte que encontramos. Talvez seja, aliás, aí que se encontre a relação mais profunda entre a identidade de médico de Céline, que ele frequentemente reivindica, e sua obra literária. Porque tal relação está menos na lembrança dos eventos, que alimentam as narrativas de memórias e anedotas ligadas à sua experiência médica, do que naquilo que representa, para ele, o confronto com a doença: o horror que esta lhe inspira. “Eu odeio a doença, a penitência, o mórbido”, escreve a Milton Hindus em 23 de agosto de 1947.

Nesse efeito de *après-coup* que esses textos dos anos sombrios de Céline podem ter sobre seus textos anteriores, sua tese de medicina, de 1924, *A vida e a obra de Phillippe-Ignace Semmelweis, 1818-1865* impressiona.

Qual é, de fato, *a obra* de Semmelweis, esse médico obstetra de Budapeste cuja história Céline retrata em um texto brilhante e apaixonado? Uma obra cujo desafio formidável era nada menos que salvar a vida das jovens mães que dão à luz. Uma pesquisa que se consagra inteiramente a resolver o enigma da mortalidade assustadora das mulheres no parto, e que, para tanto, vai investigar as febres puerperais, os corpos infectados. Uma descoberta, pois, que permite estabelecer, em uma época em que os micróbios não são conhecidos, que assim que os parteiros passam a lavar as mãos, as mulheres param de morrer.

Qual é, de fato, *a vida* de Philippe-Ignace Semmelweis? A história de um homem que, tendo encontrado a verdade – uma pequena, porém segura, ponta de verdade, já que ele havia verificado experimentalmente sua descoberta –, se encontra alvo de perseguições de todos aqueles cujas certezas, e mesmo hábitos, ele incomoda, além de ter sua descoberta rejeitada; um homem que, em seu combate, perde a razão. Finalmente, Semmelweis morre da contaminação cujo mecanismo ele havia sido o primeiro a explicar, indo fuçar “com seus dedos, ao mesmo tempo que com a lâmina, uma cavidade cadavérica



exsudante de humores” (Céline, 1924/1937, p. 120). Obviamente, Céline se identificou parcialmente com esse homem irascível, sem compromisso, que ninguém podia “convencer da inutilidade de suas insolências, de suas intermináveis polêmicas com os contraditores de má fé” (pp. 51-52). Mais ainda, se o destino é, acima de tudo, a expressão das forças que carregamos em nós mesmos – e essa me parece ser a figura psicanalítica do destino –, como não pensar que Céline adivinhou seu próprio destino no fracasso grandioso do homem cuja história escolheu contar? Em um momento em que nada em sua postura de jovem médico fazia dele um perseguido, ele se reconheceu em Philippe-Ignace Semmelweis. É importante notar que publica essa tese em dezembro de 1936 – como complemento de *Mea culpa*, o resumo polêmico de sua estada na URSS –, pouco após *Morte a crédito*, publicado em maio, e logo antes de *Bagatelas para um massacre*, de 1937. Ou seja: ele coloca a história de Semmelweis em primeiro plano, no momento exato em que as coisas mudam. O livro traz em destaque uma frase terrivelmente premonitória para o autor: “Ainda me faltam alguns ódios. Tenho certeza que eles existem” (p. 5).

Vemos então as duas posições de Céline bem desenhadas.

Em *Bagatelas para um massacre*, o que nutre a violência de Céline é a obsessão pela penetração homossexual e a posição feminina passiva. Aí ele está próximo da posição perseguidora, a de recusa da passividade. A singularidade de sua posição é, aqui, de identificar o perseguidor, o estuprador, na pessoa do judeu.

Em *A escola dos cadáveres*, Céline é possuído pela imagem de um corpo em disputa com a morte, sob uma forma aterrorizante. Aqui também a singularidade de sua posição é de identificar esse mal interno com a própria pessoa do judeu. Ressaltamos que o tema que Céline desenvolve então não é mais o de um perseguidor exterior que vem atingir o corpo do sujeito, mas uma transformação do corpo pela contaminação infecciosa, a presença, dentro dele, do objeto mal.

Mais uma vez, pode-se dizer que estão aí postas temáticas habituais aos discursos de ódio e às retóricas antissemitas. Mas é a própria forma com que Céline se apropriará delas, e a intensidade com a qual o faz, que nos permite reconhecer nelas a expressão de sua fantasia pessoal. De um texto ao outro, vemos, assim, a fantasia se transformar de uma primeira posição, em que a ameaça é principalmente situada do lado do outro – em uma temática nitidamente persecutória, a paranoia de Céline –, para uma segunda posição em que a ameaça está inscrita no interior do corpo – a hipocondria delirante. Duas operações aí se destacam, em um caso, a projeção – que instala solidamente no exterior esse perseguidor ameaçador –, e no outro, a incorporação, que pode ser descrita mais precisamente como uma projeção interna, que vem a confundir a ameaça vital com a intimidade do corpo. A ideia de um mal que estaria no interior do homem é, com certeza, a posição mais trágica de Céline.

Ela esta no cerne de seus primeiros romances: o ponto de partida da obra romanesca de Céline é propriamente essa posição melancólica, em que o mundo é apenas uma espécie de imensa vala comum, por vezes animada por alguns sobressaltos bestiais – basta lembrar

“o amor é o infinito ao alcance de cachorrinhos” (Céline, 1932/1981, p. 8). A partir desse ponto desenha-se o movimento em direção a uma posição persecutória que lhe faz descobrir um culpado, e de onde nascem *Bagatelas para um massacre* e *A escola dos cadáveres*.

A loucura de Céline com os panfletos é a sua certeza de conhecer a causa da totalidade do que acontece no mundo. Enquanto conta o fim do mundo, os horrores da guerra, a covardia humana, os malfeitos do dinheiro, fala uma língua que pode ser compartilhada. Depois, surge a convicção de que encontrou a verdade sobre tudo isso. Mais que a verdade: a causa. Poderíamos escrever “a causa do mal”, pois é exatamente disso que se trata, mas é sem dúvida um movimento ainda mais profundo que o habita então, e que, por sua dimensão global, pode ser formulado de maneira quase metafísica: a causa. Aí está o movimento de virada entre o homem obcecado pela morte – uma morte inscrita em seu destino de ser humano – e esse ser alucinado que se deixa levar por suas visões. O turbilhão no qual se joga então com delícia e terror é o turbilhão em que espera tocar a causa. E essa causa tem, para ele, um nome: o judeu. Todo o sofrimento que evoca tem apenas uma causa: os judeus. Essa adesão absoluta a seu próprio discurso é, aliás, a razão pela qual a palavra “delírio” vem à mente do leitor de Céline. Em termos freudianos, o discurso que ele produz é um modo de reconstrução de um mundo que está se desmoronando perante seus olhos. O discurso antissemita de Céline aparece como forma de cura delirante do sofrimento que criou. O delírio é aquilo que vem tapar uma falha.

A dimensão massiva, invasiva, irrepresível do movimento que arrebatava Céline deve ser ressaltada, pois é o que sinaliza uma virada no autor. Antissemita e racista ele era muito antes dos panfletos, muito antes dos romances. Ele pertencia a uma família antissemita e se alimentava deste antissemitismo ambiental, familiar e social. Correspondências com seu pai mostram que sua verve já se expressara sobre esses temas. A existência nele desse antissemitismo e desse racismo desde sempre sustenta a hipótese de que haveria uma continuidade sem falha entre o período dos romances e o dos panfletos.

Parece-me, ao contrário, que é preciso considerar a hipótese de uma ruptura. Em uma época cuja a violência das paixões públicas é difícil de imaginar hoje em dia, esse antissemitismo fazia parte do cotidiano de milhões de franceses, que tinham abundantes publicações para se deliciar. Céline, entre as múltiplas correntes antissemitas, associava-se claramente aos mais radicais, partidário de um racismo biológico que (piorava) ainda mais a inumanidade¹¹. No entanto, *Viagem ao fim da noite* e *Morte a crédito* não contêm nenhuma passagem antissemita.

Como explicar que o escritor possa, pois, em seus romances, controlar perfeitamente sua pluma e, em seus panfletos, deixar-se levar por um movimento pulsional incontrolável de ódio aos judeus? Tudo opõe os romances aos panfletos, e tudo nestes últimos mostra essa

11. Ele se distingue, assim, da corrente maurassiana.



dimensão incontrolável. Já mencionei as condições particulares da redação dos panfletos, na qual abandonou todas as regras que havia aplicado por tanto tempo quando da gestação dos romances. E não é apenas sua escrita que é levada nesse movimento quase maníaco, esta desordem pulsional. É também seu comportamento social. Seu círculo – aqueles cujas casas ele frequentava ou que frequentavam sua casa – o testemunhou. Mais tarde, durante sua estada em Sigmaringen, deixa à vista sintomas de perseguição pessoal invasivos. Céline, escreve Lucien Rebatet evocando esta época, “foi constantemente açoitado pelo demônio da perseguição, que lhe inspirava esquemas e vieses fabulosos para desfazer as manobras de inúmeros inimigos imaginários” (p. 452).

É difícil imaginar como teria conseguido abstrair totalmente tamanha tempestade interior em seus romances se ela já estivesse desencadeada. Compreende-se, no entanto, que quando ainda tinha domínio sobre suas paixões, estava ciente e era capaz de mascarar ideias moralmente condenáveis por puro interesse: em 1916, quando estava na África, escreve uma carta a seu pai em que elogia a escravidão¹². Na conclusão, diz:

Farei bem em não desenvolver estas ideias quando retornar à França. Espera-se outra coisa de mim, e se não ouvirem terríveis histórias e descobrirem que eu até ganhei dinheiro –e até “um pouco demais”–, as pessoas bem-pensantes procurarão em mim taras físicas ou morais, admitidas ou escondidas (Céline, 3 de outubro de 1916, citado por Taguieff, 1999, p. 678).

Como aquilo que era sem dúvida uma prudência editorial¹³ que ele se impôs para escrever seus romances pôde desaparecer, quase da noite para o dia, para se tornar fúria criminosa, se algo não tivesse ocorrido para ruir o que ele poderia ter como defesas internas?

Mencionei as razões, assim como a dimensão biográfica, que Céline dá em seus panfletos para sua raiva. Sem dúvida há um fragmento de verdade nesse delírio, que faz de uma história de balé para óperas uma humilhação insuportável que, como vimos, é imediatamente sexualizada. Sabe-se também que ele sente como um fracasso humilhante a crítica de *Morte a crédito*, menos unânime em elogios do que havia sido a recepção de *Viagem ao fim da noite* – ferida narcísica suscetível, de fato, de revelar falhas interiores. Houve, enfim, o encontro com a História: a eleição de Léon Blum como Presidente do Conselho, em junho de 1936, que foi ocasião de uma onda de antisemitismo (Taguieff e Durafour, 2017, p. 649). De fato as pesquisas mais atentas de P.-A. Taguieff conduzem-no a dizer que “as primeiras expressões de um antisemitismo virulento e desprezível só aparecem, realmente, em correspondência do fim de maio de 1936”.

12. “Estou absolutamente inclinado a crer que alguns seres são naturalmente predestinados a serem escravos [...] Por mais retrógrada que pareça minha ideia, creio que teríamos muito a ganhar ao colocar sob “suave” tutela certos homens e certas mulheres”, carta a seu pai de 3 de outubro de 1916 (Céline, citado por Taguieff, 1999, p. 675).

13. Retomo aqui a hipótese de Taguieff.



Tomemos como expressão da divisão de Céline entre um primeiro momento em que ele assume o trágico do homem e um segundo em que, com seu delírio, cai na infâmia, duas frases extraídas dos últimos capítulos de *A escola dos cadáveres*: “É preciso ódio aos homens para viver! É indispensável, é evidente, é sua natureza” (p. 284), diz a princípio. E, ao dizê-lo, expressa uma verdade que, ainda hoje em dia, nada pode contradizer. Há muito tempo os filósofos nos ensinaram a nos desfazer de qualquer idealismo, mas ele acrescenta em seguida – e é preciso lembrar que ele o escreveu em 1938: “Eles só precisam ter esse ódio aos judeus, não aos alemães” (p. 284). E aí, evidentemente, ele não fala mais da humanidade, mas do ódio à humanidade.

Poderíamos concluir com esta terrível imagem de Céline? O drama desse homem – que é também o que há de genial e particular em seus grandes romances – é, provavelmente, o drama de só saber falar dessa natureza humana odienta. Foi com ela que inventou um estilo, pois é também um tratamento da língua cheio de ódio, e sem dúvida cheio de amor pelo ódio: a língua atacada, transformada, fragmentada, destruída e reinventada. Tal tratamento da língua com ódio, infinitamente complexo e que é apenas uma parte de sua criação, justificaria um estudo específico, mas não deve ser descartado da compreensão de sua escrita. Sabemos que, de sua parte, Céline define seu gênio literário como oposto ao estilo sem graça dos operários da literatura, segundo uma fórmula que ele não se cansa de repetir: “a emoção na linguagem falada por meio do escrito” (p. 498).

Haveria um espaço não totalmente ocupado pelo ódio? Talvez valha a pena lembrar que, mesmo nos dois livros que analisamos, pode-se encontrar o rastro de uma felicidade perdida. Ao lado de um *eu* identificado com a morte, existe sem dúvida a persistência de um ideal, cuja presença fugaz vemos no ideal feminino que aparece no canto de uma página, e particularmente nos balés. Não há comunicação alguma entre os dois espaços que aparecem justapostos: ideal paradisíaco de um lado, inferno terrestre do outro. Um é reservado à dança, à ópera, pertence a um lugar exterior e fora do alcance. Céline

conserva intacta, em seus libretos, a linguagem, preservada para esses cenários idealizados e encantadores – mas essa língua é pobre e inapta para seu impulso criador. Esse objeto ideal fica inacessível e congelado num estereótipo, ele não se dá no domínio da criação. O outro espaço, o único ao qual Céline tem verdadeiramente acesso, é o da guerra, da morte e da perseguição. É o próprio terreno de sua escrita, no qual fez da destruição e da morte um ideal estilístico.

Mas esse ponto é incerto para mim. Podemos lembrar a opinião de Freud, que leu *Viagem ao fim da noite* – em realidade contra sua vontade e sob as ordens de Marie Bonaparte, tendo lido certamente ao menos a metade a partir de março de 1933, como ele mesmo escreveu. Seu julgamento é inapelável: “Não tenho gosto para essa pintura da miséria e do vazio de nossa vida atual que não se apoie em um plano de fundo artístico ou filosófico” (Freud, citado por Jones, 1957/1969, pp. 201-202).

Resumo

O autor propõe uma análise de dois panfletos antisemitas de Céline observando que esses textos são construídos em torno de duas metáforas fundamentalmente diferentes: em *Bagatelas para um massacre*, o medo de uma agressão homossexual contra a qual exige defesa; em *A escola dos cadáveres*, o nojo de um corpo contaminado infectado, podre.

Com a ajuda do vocabulário freudiano da paranoia e da hipocondria, mostra como esses dois textos são constantemente alimentados por esses movimentos fantasmáticos.

Essa leitura permite compreender um encaminhamento cujas premissas se encontram na tese de medicina sobre Semmelweis, um encaminhamento marcado por uma guinada com os panfletos.

A análise permite também, ao articular continuidade e ruptura, que esses textos tenebrosos favoreçam a compreensão dos grandes romances *Voyage au bout de la nuit* (Viagem ao fim da noite) e *Mort à crédit*. (Morte a crédito)

Palavras-chave: Antisemitismo, Paranoia, Hipocondria, Projeção, Incorporação, Delírio, Melancolia, Violência. **Candidata a palavra-chave:** Sodomia.

Abstract

The author proposes an analyses of two of Céline's anti-Semitic pamphlets, observing that they are constructed around two fundamentally different metaphors: in *Bagatelles pour un massacre*, the fear of a homosexual aggression against which he demands defence; in *L'école des cadavres*, the disgust about a contaminated, infectious and rotten body. Based on Freud's vocabulary about paranoia and hypochondria, the author shows how these texts are fed by these fantastic movements. This reading allows an understanding whose premises go back to Céline's graduation thesis in Medicine about Semmelweis, a path that is diverted by the pamphlets. At studying

continuity and rupture, this analysis also allows the use of the pamphlets in order to better understand Céline's major novels, *Voyage au bout de la nuit* and *Mort à crédit*.

Keywords: Anti-Semitism, Paranoia, Hypochondria, Projection, Incorporation, Delirium, Melancholy, Violence. **Possible keyword:** Sodomy.

Referências

- Céline, L.-F. (1937). *Bagatelles pour un massacre*. Paris: Denoël.
- Céline, L.-F. (1938). *L'école des cadavres*. Paris: Denoël.
- Céline L.-F. (1981). *Voyage au bout de la nuit*. In L.-F. Céline, *Romans* (vol. 1). Paris: Gallimard. (Trabalho original publicado em 1932).
- Céline L.-F. (1993). *Entretiens avec le professeur Y*. In L.-F. Céline, *Romans* (vol. 4). Paris: Gallimard. (Trabalho original publicado em 1932).
- Fédida, P. (1972). L'hypochondrie du Rêve. *Nouvelle revue de psychanalyse*, 5, 225-238.
- Freud, F. (1993). *Le président Schreber*. Paris: PUF. (Trabalho original publicado em 1932).
- Hindus, M., (1999). *L.-F. Céline tel que je l'ai connu*. Paris: L'Herne.
- Jones, E. (1969). *La vie et l'œuvre de Sigmund Freud* (vol. 3). Paris: PUF. (Trabalho original publicado em 1932).
- Taguieff, P.-A. (1999). D'un prophète l'autre: Drumont, Céline. *Esprit*, 250(2), 90-113.
- Taguieff, P.-A. y Durafour, A. (2017). *Céline, la race, le juif, légende littéraire et vérité historique*. Paris: Fayard.
- Vitoux, F. (1988). *La vie de Céline*. Paris: Grasset.