

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

MORT À CRÉDIT : L'ENTRE-DEUX-JE CÉLINIEN

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
CAROLINE BEAULIEU

SEPTEMBRE 2019

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Mes remerciements à Mme Anne Éline Cliche, directrice de ce mémoire et grande spécialiste de l'œuvre célinienne, pour sa confiance en mes intuitions initiales et la liberté accordée, pour sa grande patience et ses commentaires éclairants chaque fois où je farfouillais, yeux fermés et bras godillant, dans ce texte dont l'opacité, surchargée de sens, m'étourdissait momentanément. Tout le désir de travailler sur Céline et sur cet embrasement du sens propre à sa poétique vient, en grande partie, de cette rencontre avec Mme Anne Éline Cliche dont la curiosité, la passion et les élaborations théoriques sont, à la fois, contagieuses et inspirantes.

Merci à mes parents, Nicole et Marcel Beaulieu, et à ma belle-mère, Lauraine Valiquette, pour leur confiance indéfectible et leur soutien.

Merci à mon amoureux, Chris Valiquette, et à mon fils, Lou, pour leur présence et la façon dont ils m'ont divertie, tout en m'accompagnant, durant ce processus.

Merci à feu Louis-Ferdinand Céline lui-même, ce grand pédagogue hors pair, qui m'a obligée, à travers son travail prodigieux sur la langue, à peaufiner l'ensemble de mes connaissances et à repenser et redécouvrir la littérature elle-même.

Merci à M. François Avard qui, lors d'une entrevue, m'a, contre toute attente, fait le coup de l'intervieweuse interviewée, m'encourageant à reprendre mes projets de recherche et d'écriture. Merci également à M. Dominique Garand, professeur de littérature à l'UQAM, qui m'a enseigné la rhétorique, pour les belles discussions et les mots, à son insu, qui ont fait toute la différence.

Enfin, merci à tous ceux et celles que j'aurais oublié de remercier, qui ont d'une façon ou d'une autre, par leur questionnement, stimulé ma curiosité, mon envie d'apprendre, d'approfondir, d'une quelconque façon, mes connaissances dans ce domaine.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES ABRÉVIATIONS.....	v
RÉSUMÉ	vi
INTRODUCTION	1
L'épuisement du sujet	1
CHAPITRE I L'ENTRE-DEUX-MORTS	8
1.1 : Là où ça insiste : la circonstance.....	8
1.2 : D'où ça parle ?.....	13
1.3 : Où es-tu ? Où est le tu ?.....	19
1.4 : Temps performatif de la reconstruction.....	25
1.5 : Le corps morcelé.....	29
1.6 : La création du sens : « fouiller les sillons ».....	34
CHAPITRE II DÉLIRER POUR DIRE L'HISTOIRE	39
2.1 : Effets de présence : dire « je ».....	39
2.2 : Au Bois de Boulogne : désir de sublimer	42
2.3 : Rejet et inadéquation de la Légende	49
2.4 : Le délire comme voie d'accès à la vérité.....	53
2.5 : Mise en scène du décor sonore de l'Opéra.....	58
2.6 : Impératif de destituer la mère	63
CHAPITRE III HÉRITAGE EN PARTAGE	70
3.1 : Parcelle de dire pétrifié	70
3.2 La jambe « Ta ! ga ! dam ! ».....	73
3.3 La jouissance mère de toutes les motions	78
3.4 : Un parricide programmé	84

3.5 : La joute injurieuse.....	90
3.6 : Où est la vérité ?.....	96
3.7 : Au commencement était le verbe.....	103
3.8 : Le père déclencheur de la métaphore.....	107
CONCLUSION.....	113
BIBLIOGRAPHIE.....	120

LISTE DES ABRÉVIATIONS

Pour alléger les notes de bas de page, les citations tirées de ces textes seront suivies de parenthèses où figurent uniquement l'abréviation et le numéro des pages auxquelles les citations renvoient.

Œuvres de Louis-Ferdinand Céline

BM : *Bagatelles pour un massacre*, Paris, Éditions Denoël, 1937.

V : *Voyage au bout de la nuit*, Coll. « folio », Paris, Gallimard, 1952 [1932].

MC : *Mort à crédit*, Coll. « Folio », Paris, Gallimard, 1976 [1952].

GBI ou GBII : *Guignol's Band I et II*, Coll. « Folio », Paris, Gallimard, 1989 [1951 et 1964].

EPY : *Entretiens avec le Professeur Y*, Coll. « Folio », Paris, Gallimard, 1995 [1955].

DCA : *D'un château l'autre*, Coll. « Folio », Paris, Gallimard, 1957.

RÉSUMÉ

Ce mémoire se propose de montrer l'importance du prologue dans *Mort à crédit* pour éclairer le fondement de la poétique célinienne. Le sujet de l'énonciation y est présenté dans les conditions qui motivent son passage à la narration de l'histoire de son enfance marquée par ses années d'apprentissage.

Dans les trois chapitres de ce mémoire, l'analyse vise à mettre en lumière la centralité du prologue et les effets de sujet qu'il engendre. L'avènement de la poétique elle-même découle de cette posture première du sujet et de sa mise en place. Il s'agit de montrer d'abord comment le sujet de l'énonciation, à partir de la quête d'une voix qui lui est propre, se situe « entre deux morts », dans le temps performatif de la parole. Je propose ensuite l'analyse de la circonstance précise que raconte ce prologue où Ferdinand, le locuteur en proie au délire et à la fièvre, décide de raconter son histoire pour contrer les mensonges que sa mère ressasse à son chevet. L'analyse cherche à dégager comment le récit célinien procède, grâce à la clairvoyance que lui octroient la fièvre et le délire, à une transgression des dispositifs qui règlent le sens dans la langue pour mettre au jour le travail de transposition et de sublimation de l'histoire en train de se faire. Je m'intéresse donc au cadrage qui donne son sens au récit d'apprentissage qu'est *Mort à crédit*.

Si les deux premiers chapitres décrivent la manière dont le prologue construit le lieu d'émergence de l'énonciation : lieu subjectif marqué par un corps souffrant portant les séquelles de la guerre, le troisième chapitre s'intéresse à la question de l'héritage et de sa transmission à partir de signifiants particuliers. On verra ainsi comment le devenir du sujet passe par une appropriation des signifiants du père et de la mère.

Mots clés : Louis-Ferdinand Céline; *Mort à crédit*; prologue; sujet d'énonciation;

INTRODUCTION

L'épuisement du sujet

Au commencement d'une œuvre, il y aurait toujours, selon Céline, une question à formuler : « L'essentiel, voyez-vous, dans la littérature, c'est de poser une question.¹ » Cette question, évidemment, doit être juste, et sa justesse s'évalue en fonction de sa capacité à engendrer la parole. Chez Céline et son alter-ego littéraire, Ferdinand, narrateur-locuteur de *Mort à crédit*, tout est dans ce rapport problématique et complexe que le sujet entretient avec sa propre parole, celle qui lui permet d'advenir. Céline ne cesse de le dire, de le répéter, dans ses œuvres : prendre la parole, prendre en charge cette responsabilité, est épuisant et très engageant : « [...] moi, c'est parler qui me fatigue... j'aime pas parler... je hais la parole... rien m'exténue plus... » (EPY, 113) Dans la mesure où la parole est source d'épuisement chez lui ou chez Ferdinand, qui n'en finit plus, enfant, de se retenir de dire, on peut supposer que cette fatigue est causée par la question que sous-tend l'acte même de dire : « En quoi es-tu justifié de parler ?² » D'une œuvre à l'autre, c'est l'insistance de cette redoutable question qui ne cesse de harceler le sujet qui éprouve ce qu'il en coûte d'y répondre ou, du moins, d'en répondre.

Dans *Mort à crédit*, il s'agit avant tout de remettre cette question en acte, c'est-à-dire d'exposer la position adoptée par le narrateur-locuteur face à ce qu'elle exige. D'entrée de jeu, Ferdinand nous situe en remettant cette question dans le contexte de la dette, d'une dette à régler. La question, dès lors, devient : « Qu'as-tu fait de la parole qui t'a été donnée ?³ » Il s'agit d'une dette associée à un don, à un

¹ Georges Altman : « Les "Goncourt" avaient un grand livre, ils ne l'ont pas choisi... Rencontre avec L-F Céline médecin, et auteur du Voyage au bout de la nuit », « Cahiers de la NRF », *Céline et l'actualité littéraire 1932-1957*. Paris : Gallimard, 1976, p. 37.

² Alain Didier-Weill : *Les trois temps de la loi*, Coll. « La couleur des idées ». Paris : Éditions du Seuil, 1995, p. 200.

³ *Ibid.*, p. 10.

héritage, sur le plan langagier : don de la langue et de la parole mais aussi don de la vie qui y est associée. C'est donc avec ce grand Autre absolu qu'est la mort que le narrateur semble avoir contracté cette dette : « T'es prêt ? tu l'es pas ? Êtes-vous en mesure ? C'est pas gratuit de crever ! C'est un beau suaire brodé d'histoires qu'il faut présenter à la Dame. C'est exigeant le dernier soupir. » (MC, 40) Si Ferdinand se met en position de payer sa mort par de belles histoires, c'est qu'il s'agit d'une dette symbolique qui implique un engagement envers la parole elle-même. S'il y a eu don, celui-ci engage une reconnaissance. Rien n'est gratuit, même pas la mort. Pour advenir comme sujet et parler légitimement en son nom, il faut en payer le prix et reconnaître le paradoxe de la loi que sous-entend le don : « La parole allie le paradoxe d'être une chose qui m'a été donnée gratuitement et de m'apprendre, en m'arrachant à l'innocence, qu'en vérité cette gratuité a un prix que je dois payer, mais – et c'est là que surgit l'angoisse – qu'il s'agit d'un prix dont nul mode d'emploi m'instruit comment le payer.⁴ » Il s'agit donc d'une reconnaissance fondée sur un non-savoir, un vide, qui rappelle au sujet que, dans son rapport au langage, il est tout sauf innocent, mais qui lui apprend aussi que le fait de ne pas être innocent ne signifie pas qu'il est coupable d'une faute autre que celle de la parole. C'est à partir de cette indétermination première, celle du sujet devant la loi, que le lecteur de *Mort à crédit* est entraîné sur le terrain célinien par excellence, celui où tout sujet est avant tout un « sujet en procès⁵ ».

Dans *Mort à crédit*, l'œuvre où Céline pose véritablement les fondements de sa poétique, le sujet est bel et bien en procès et il ne fait aucun doute que ce sujet, délirant et en crise, est un alter-ego de Céline lui-même. Mis en question par la parole elle-même, le narrateur-locuteur doit faire un choix : céder à la tentation de dire, de

⁴ *Ibid.*, pp. 187-188.

⁵ La notion de « sujet en procès » a d'abord été élaborée par Julia Kiristeva dans *Polylogue*, Paris, Éditions du Seuil, 1977. Ce sujet en procès « dont la pratique est un excès du code et, dans cette mesure, jouissance » (p.17), se définit « par sa capacité de se mettre en procès, de franchir l'enclos de son unité, fût-elle clivée, et de revenir ensuite au lieu fragile de la métalangue pour énoncer la logique de ce procès entrevu, sinon subi. » (p. 55).

s'exprimer, et d'en assumer toutes les conséquences, ou se taire. Voilà comment ça commence : par un engagement dans la parole qui donne lieu au récit, et qui constitue l'aveu implicite d'une faute : celle d'avoir parlé. Cette faute, le narrateur-locuteur, par son récit, ne cesse d'en répondre et de se justifier. Entrer dans la parole, c'est entrer dans l'ordre symbolique, être sujet à sa loi, et c'est parce que ce narrateur se sent d'emblée coupable, qu'il éprouve, dès qu'il se met à parler, le besoin de légitimer son acte et de justifier sa raison d'être. L'enjeu du récit est là : une justification devant l'Autre qu'est la mort, et la mise en place d'une stratégie de rachat. D'entrée de jeu, le locuteur, confronté au silence de sa chambre et conscient de l'imminence de sa propre mort, ressent le besoin de parler, mais il ne sait pas à qui s'adresser. Il s'agit d'un désir de dire dont la prise de conscience est circonstancielle : elle survient dans l'après-coup de la mort de Madame Bérengère, la concierge de l'immeuble. Ce qui se révèle à Ferdinand, dans cette mort de l'autre, c'est un appel sous forme de rappel : un appel à être et ce, en n'oubliant jamais que « c'est notre mort à venir qui soutient notre désir et nous confère notre existence⁶ », et que, dans notre terrifiant désir d'exister, c'est aussi la pulsion de mort qui opère et se manifeste en silence; ce dont *Voyage au bout de la nuit*, qui précède *Mort à crédit*, témoigne. Si la mort survient comme un rappel de notre appartenance à la mort elle-même et de ce qui la cause insidieusement, elle est aussi, dans le prologue, la grande figure de la loi : celle à qui l'on doit rendre des comptes.

Que signifie ce face à face, constamment différé, avec la mort elle-même, c'est-à-dire l'intrusion de cette altérité radicale dans le rapport que Ferdinand entretient avec la langue, sa langue maternelle et, du coup, avec sa mère dans le récit ? Tout l'enjeu de *Mort à crédit* semble être de faire de la langue un lieu de rencontre, un lieu qui donne « une certaine consistance à son rapport à l'Autre, aux autres, à

⁶ Jennifer Murray : « La désastreuse absence du tiers symbolique », *Logique du Tiers. Littérature, Culture, Société*. Paris : Presses Universitaires de Franche-Comté, 2007, p. 126.

soi⁷», c'est-à-dire un espace où le lien prend forme. Véritable roman familial, *Mort à crédit* est alors le récit de la vocation célinienne, un questionnement sur la langue en tant que « lieu en formation⁸ » et de formation. C'est dans cet espace que se joue le procès de Ferdinand, à travers son processus d'apprentissage de la parole. La parole est ce qui lui donne, une fois qu'il accepte de la prendre, la possibilité d'avoir lieu, d'être et donc de créer, ici et maintenant, un écart entre lui et la mort. Ce sursis engendré par la parole implique d'offrir de belles histoires à la Dame. Cette redevance signale qu'une rencontre a déjà eu lieu, qu'une autre forme de mort est déjà advenue dont nous sommes provisoirement sortis. C'est de l'avènement de cette mort symbolique que le narrateur-locuteur doit maintenant rendre compte au grand Autre. À ce titre, ne dit-il pas dans le prologue qu'il est en train de fabriquer son « opéra du Déluge » (MC, 39) ? Voilà ce qui devrait plaire à la Dame, reine de toutes les destructions ! C'est la pulsion de mort elle-même, avec la jouissance qu'elle produit et à laquelle le sujet, sans conteste, se soumet.

Dans cette logique de la naissance, de l'engendrement et de la mort, il n'est pas inintéressant de considérer le pseudonyme choisi par l'auteur : Céline. Ce prénom qui, contrairement à ce qu'il prétend, n'est pas celui de sa mère⁹, mais celui de sa grand-mère, implique sur le plan symbolique une sorte d'inversion dans l'ordre des générations. Ce déplacement, dans le nom lui-même, renverse en quelque sorte le processus d'engendrement : en évoquant son père et sa mère, c'est Ferdinand qui les engendre dans cet espace de la mémoire créé par la voix, eux et tous les autres morts,

⁷ Daniel Sibony : *Jouissances du dire. Nouveaux essais sur une transmission d'inconscient*, Coll. « Figures ». Paris : Éditions Bernard Grasset, 1985, p. 212.

⁸ *Ibid.*, p. 217.

⁹ À ce sujet, Philippe Muray écrit : « Est-ce que la communauté aurait pu supporter qu'un homme choisisse comme pseudonyme un prénom féminin si l'homme en question n'avait pas pris la précaution de lui faire croire qu'il s'agissait du nom de sa mère ? [...] Il y a là une ruse, une rouerie typiquement célinienne consistant à donner l'impression qu'il est parfaitement en adhérence avec la fantasmagorie sociale alors que c'est exactement le contraire. C'est peut-être depuis ce "Céline"-là, depuis ce prénom-là, que le reste peut lui apparaître "transposable". Le mot de passe, le vrai, celui qui ne sera jamais trouvé, celui que la fin de *Casse-pipe* [...] laisse en suspens, l'authentique prénom de passe, c'est évidemment Céline... ». Dans *Céline*, Coll. « Tel ». Paris : Gallimard, 2001, p. 98.

en plus de procéder à son auto-engendrement. Le prologue de *Mort à crédit* en témoigne, ce qui en fait la pièce majeure de ce texte. La véritable naissance du sujet a à voir avec ce corps premier voué à la mort, en tant qu'il doit être transcendé, sublimé dans l'écriture où la vie peut se réengendrer, le temps de la dire. Ce qui se joue à travers la question du nom, c'est une remise en question du discours des parents, de l'héritage et de la filiation, mais aussi une renaissance du côté féminin. Si Céline, dans *Mort à crédit*, nous raconte deux naissances, celle du corps et celle de l'écriture, l'une dans le récit d'enfance et l'autre, dans le prologue, il situe également le sujet entre deux morts, celle qui est déjà advenue et celle qui est à venir. Le récit d'enfance nous raconte en effet une impossibilité d'advenir pour le fils; avenir barré du côté du père, mais aussi du côté mère : le fils mort-né, pourrait-on dire, est condamné d'avance à ne pas exister ailleurs que dans la parole de l'autre. La manière dont Céline dispose de cette affaire dans son écriture pour se faire père-mère lui-même, transcendant la loi des genres. C'est ce dont il sera question ici. Que la figure paternelle, dans le prologue, soit représentée sous la forme d'un bateau fantôme est significatif. Il ne s'agit pas seulement de produire du père mort ou du père symbolique, mais d'advenir en tant que père-mère dans la langue elle-même, dans la sphère littéraire. C'est de son travail sur la langue maternelle, profanée et retournée, créée à partir d'un corps profondément altéré par l'expérience, que Ferdinand tente maintenant de se créditer devant la mort. Sa trouvaille, son style, son opéra, voilà ce qui lui permet de rendre, à la mort, la monnaie de sa pièce, sous forme de remboursement.

Dans ce contexte, il faut qu'un événement donne lieu à la parole et au dire; d'où l'insistance du cadrage, de la circonstance qui provoque cette énonciation singulière propre aux récits céliniens. Chez Céline, c'est toujours une parole autre qui déclenche l'avènement de la parole elle-même. C'est ce passage par l'autre, cette traversée, qui détermine chaque fois la mise en scène atypique du récit, mise en scène où le narrateur établit le lieu d'émergence de sa propre voix et qui renvoie toujours à

l'état du corps qui la produit. Raconter, c'est faire entendre le corps dans son expérience, et sa représentation joue un rôle central dans la poétique célinienne : en tant que lieu du surgissement de la parole, le corps est premier. C'est à partir de ce corps, profondément stigmatisé et délirant, emporté par son histoire, qu'un autre corps d'écriture – une poétique – se met en place. C'est à travers le délire de ce corps altéré que Ferdinand trouve la manière la plus juste de dire, de raconter son histoire, son propre effondrement. S'il se positionne d'entrée de jeu comme une loque, un être en marge, destitué de ses fonctions, c'est de cette destitution elle-même qu'il se prévaut pour se présenter comme le détenteur d'une certaine vérité. Comment le sujet, dans la langue, a-t-il été destitué, exclu ? Voilà ce dont il s'agit de rendre compte par tous les procédés mis en place pour raconter et rejouer cette destitution déjà advenue au moment où s'énonce le prologue où tout se joue, le reste n'étant qu'épuisement du sujet. Le sujet, en reprenant son histoire à son compte, tente de se réhabiliter, momentanément, le temps qu'il faut pour le dire. *Mort à crédit* est ainsi une sorte de récit de la vocation où l'enfance semble d'abord restituée dans toute son indétermination et, précisément, dans l'ignorance de cet à-venir. Le récit ne vise pas tant à raconter comment Ferdinand est devenu Céline qu'à dégager ce qui est resté là, enfoui, ce qui a chu, à travers cette immense entreprise de transposition et de sublimation. C'est de l'histoire du sujet dans la langue qu'il est question ici, sous couvert de raconter un roman familial. Il faut raconter ce qui a conduit à cette transposition, mais surtout ce qui a déterminé son avènement, c'est-à-dire comment les attributs d'un corps déchu viennent structurer les articulations de la voix pour faire advenir un corps textuel d'énonciation tout à fait inédit, à l'image de ce sujet déchu. Comment, dans son apprentissage de la parole, le Ferdinand enfant, assujéti à la culpabilité, a aussi fait l'expérience d'une jouissance profondément mortifère et ce, bien avant *Voyage*, qui raconte son expérience de la guerre. Il y a bel et bien eu transmission, passe à travers l'impasse. Voyons de quoi il retourne.

Dans les trois chapitres qui vont suivre, la démonstration vise à mettre en lumière la centralité du prologue et les effets de sujet qu'il engendre. L'avènement de la poétique elle-même découle de cette posture première du sujet et de sa mise en place. Ce que je me propose de montrer, c'est comment le sujet de l'énonciation, à partir de la quête d'une voix qui lui est propre et le renversement premier des valeurs, procède à une transgression des dispositifs qui règlent le sens dans la langue pour mettre au jour le travail de transposition et de sublimation de l'histoire en train de s'écrire. Dans ce mémoire, je m'intéresse donc au cadrage qui donne son sens au récit d'apprentissage qu'est *Mort à crédit*. Les deux premiers chapitres décrivent comment le prologue construit le lieu d'émergence de l'énonciation : lieu subjectif de l'entre-deux-mort marqué par un corps souffrant portant les séquelles de la guerre. La question de l'héritage et de la transmission occupe le troisième chapitre et tend à montrer comment le devenir du sujet passe par une appropriation des signifiants du père et de la mère.

CHAPITRE I

L'ENTRE-DEUX-MORTS

1.1 : Là où ça insiste : la circonstance.

Chez Céline, il n'y a de récit que de la circonstance et celle-ci s'inscrit, chaque fois, dès l'ouverture du texte ou dans un prologue où s'articule une mise en scène atypique, propre à la poétique célinienne. Dans *Voyage*, le cadrage de la circonstance, l'élément déclencheur de l'action, se manifeste dès les premières lignes : « Ça a débuté comme ça. Moi, j'avais jamais rien dit. C'est Arthur Ganate qui m'a fait parler. » (V, 7) D'entrée de jeu, c'est la question de la responsabilité de la prise de parole qui est posée, la mise en place de ce qui l'a engendrée. Dès qu'il se met à parler, Bardamu, le narrateur-personnage, se positionne face à la parole de l'autre: il est celui qui réagit au discours patriotique d'Arthur Ganate, son ami, par un discours anarchiste. C'est donc une parole jugée mensongère qui l'a obligé à rompre le silence et à prendre position. C'est le discours d'Arthur et ce que ce discours va engendrer comme effet, l'engagement précipité de Bardamu dans l'armée, qui provoque le glissement initial : Bardamu devient le narrateur de son histoire. C'est maintenant lui qui a le privilège du discours et la charge de le mener à terme, lui qui est pris au piège : la foule s'est dissipée, la musique s'est arrêtée et la fuite est maintenant impossible : « J'allais m'en aller. Mais trop tard ! Ils avaient refermé la porte en douce derrière nous les civils. On était faits, comme des rats. » (V, 10) Le contexte crée la circonstance où le personnage se transforme, advient comme narrateur, et celui-ci, aussitôt installé dans une perspective de mémoire, n'a pas d'autre choix que de revenir en arrière pour nous raconter comment tout a « débuté », comment il en est arrivé là, là où il se trouve au moment où il se décide à nous raconter son histoire. Évidemment, au moment où Bardamu entame son récit, il est

déjà revenu de tout. Au moment où il nous raconte la circonstance qui l'a obligé à prendre la parole, il a déjà vécu toutes ces aventures. Il s'agit d'une mise en scène mettant avant tout en place un sujet de l'énonciation qui va justifier, par le contexte, le récit qu'il s'apprête à faire. L'avènement du récit est ainsi provoqué par un devoir de dire, de rétablir les faits après coup, et d'établir le désaccord sur lequel se fonde, dans l'univers célinien, toute prise de parole.

Dans *Mort à crédit*, la circonstance s'inscrit maintenant à l'intérieur d'un prologue qui permet de cadrer le temps où s'effectue la narration. Le roman ne s'ouvre pas, comme dans *Voyage*, « sur le début d'une histoire que le narrateur a préalablement choisi de raconter, dans un temps et pour des raisons inconnues, mais sur le présent¹⁰ » d'un locuteur en quête d'une histoire, d'un genre, d'un interlocuteur. Cette quête, ce besoin d'un interlocuteur, révèle la vulnérabilité et le désir de reconnaissance de celui qui s'apprête à parler, à raconter, à écrire, parce qu'en tant qu'écrivain, mais aussi en tant que médecin, Ferdinand s'interroge sur le sens et l'utilité de la parole, sur sa fonction, sur les chances qu'elle a d'être véritablement entendue et sur sa capacité à modifier quoi que ce soit dans le monde: « C'est un métier pénible le nôtre, la consultation. [...] Presque tous les gens posent des questions lassantes. [...] Ils ont plaisir à faire causer, à ce qu'on s'épuise... Ils en feront rien des beaux conseils, rien du tout. » (MC, 14) Qu'il doive « leur répéter vingt fois tous les détails de l'ordonnance » (MC, 14) démontre bien la vanité de sa parole en tant que médecin. D'un point de vue littéraire, c'est également problématique: « “Tu pourrais, c'était l'opinion à Gustin, raconter des choses agréables... de temps en temps... C'est pas toujours sale dans la vie...” Dans un sens c'est assez exact. Y a de la manie dans mon cas, de la partialité. » (MC, 17) D'emblée, toutes les préoccupations du locuteur tournent autour de ce rapport problématique au registre de la parole, au « genre » de l'énonciation, et à ses effets. Dans toutes les relations, c'est toujours la parole qui est prise comme point de

¹⁰ Henri Godard: *Poétique de Céline*, Coll. « Bibliothèque des idées ». Paris : Gallimard, 1985, p. 313.

perspective. Tout le récit s'articule donc autour de cette problématique fondamentale, l'usage et le mésusage de la parole, que le narrateur tente de résoudre et ce, par le biais d'un prologue servant tout d'abord à établir un contexte qui justifie sa propre prise de parole.

Ce contexte est posé par le titre de l'œuvre: *Mort à crédit*. L'expression, évidemment, peut s'interpréter de diverses façons : la locution « à crédit » signifie avant tout une avance, donc un endettement, dans le sens où un bien ou un service a été obtenu sans qu'un paiement immédiat ait été exigé, ce qui implique un délai, un sursis. « Mort à crédit » peut donc être entendu comme l'équivalent de « mort en sursis », l'expression renvoyant à une personne qui n'a plus beaucoup de temps à vivre et qui est, par le fait même, une sorte de mort-vivant, un mort en souffrance de paiement : « C'est exigeant le dernier soupir. Le "Der des der" cinéma ! C'est pas tout le monde qu'est averti ! Faut se dépenser coûte que coûte ! Moi, je serai bientôt en état... J'entendrai la dernière fois mon toquant faire son pfoutt ! baveux... et puis flac ! encore... [...] Ça sera terminé. » (MC, 40) Cette locution peut aussi signifier « faire crédit à », renvoyant à la confiance que l'on accorde à quelqu'un ou quelque chose dans un contexte particulier et qui est ici la mort elle-même : « Ils la verront pas ma jolie légende, mon sifflet non plus... La Blême aura tout pris... Voilà Madame, je lui dirai, vous êtes la première connaissance !... » (MC, 40) C'est donc à la mort qu'il offre son œuvre et, du même coup, c'est la mort, personnifiée en grande dame, qui lui accorde un crédit, sous forme de sursis. Le principe de crédit entre les deux est réversible, mais ce qui importe avant tout, dans ce contexte, c'est que l'expression démontre que le crédit concerne le paiement pour un bien que l'on acquiert immédiatement et qui est, en l'occurrence, la mort. C'est bien cette mort déjà advenue, acquise et bel et bien réelle, que paie le locuteur : mort qui justifie sa prise de parole et le récit qu'il s'apprête à faire sous forme de remboursement. Toute sa crédibilité se fonde sur cette expérience: Ferdinand se situe entre deux morts, celle

qui est advenue et celle qui est à venir et c'est de ce lieu, celui de l'entre-deux, que sa parole advient et prend corps.

Par le titre, Céline met évidemment en place l'un des signifiants majeurs de son œuvre, la mort, et le contexte dans lequel il s'inscrit : la dette. Le récit de *Mort à crédit* se construit autour de ce signifiant premier, la mort, qui renvoie à une réalité, à la fois innommable et irreprésentable, qui symbolise à elle seule l'altérité dans sa forme la plus radicale. Ce motif, qui s'empare de la voix, l'envahit et l'altère, est le trait constitutif du lyrisme célinien; il en donne le ton. La mort, en tant que lieu et fondement de la voix, définit en quelque sorte la découverte d'un manque, d'un manque à être, et la voix, qui ne peut exister sans l'être qui la produit, naît de cette incomplétude : celle que rencontre tout un chacun dans sa tentative d'exister. Loin d'être exclue, la mort est donc pleinement intégrée au processus d'écriture : « Nous voici encore seuls. Tout cela est si lent, si lourd, si triste... Bientôt je serai vieux. Et ce sera fini. » (MC, 13) Dès que le locuteur entre en scène, deux fonctions se nouent à l'intérieur de la voix : celles de la parole et de la mort, mais de la mort en tant qu'elle est ce à quoi résiste la vie. Le narrateur établit donc une correspondance entre ces deux principes : entre la naissance de la voix dans le texte et ce qui la menace à tout instant, c'est-à-dire la disparition élocutoire, l'impossibilité de dire ou de se faire entendre. Ce qui est posé, dès l'ouverture, c'est donc « le rapport du sujet avec son avènement, mais tout aussi bien le rapport à sa disparition, à sa mort.¹¹ » L'énonciation elle-même en porte les traces. Par sa brisure de la perfection formelle et par la mise en place de ses fameux trois points, Céline fait entrer symboliquement la mort dans ce qu'il y avait de plus stable et sûr: la langue. La langue, dans son unité et la suite logique de ses énoncés, est, de manière ponctuelle, interrompue, brisée, fragmentée. Quelque chose s'est immiscé dans la structure elle-même des phrases et perturbe son sens, produit concrètement son effet. Les trois points, qui apparaissent

¹¹ Dominique Rabaté: « Énonciation poétique, énonciation lyrique », *Figures du sujet lyrique*. Paris : PUF, 1996, p. 73.

dès les premières lignes, sont symptomatiques et constituent l'une des caractéristiques propres à l'écriture célinienne. Ils semblent figurer « des trous qui font place au néant, pour que cela aussi entre dans le texte, comme une imperfection qui en serait la cime... Pour que le texte soit entier, pour qu'il soit plein, il doit aussi incorporer la conscience du néant – car autrement, ce serait un mensonge voulu.¹² »

Pour que la vérité du sujet advienne, il y a donc nécessité de faire craquer le discours et son masque mensonger. La parole implique toujours une altération, un inachèvement : elle repose sur un défaut, une faille inhérente au sujet; elle entre comme la mort par un défaut dans la cuirasse. Par cette brèche pénètre dans la langue, comme dans le monde ou le sujet, qui doit apparemment être unité, quelque chose de nouveau qui n'existait pas auparavant et qui ne peut être ni montré ni démontré, mais qui peut être ressenti : « le sentiment du gouffre !... » (EPY, 81) Dans *Entretien avec le professeur Y*, Céline évoque cette révélation devant les escaliers du métro de la station Pigalle et souligne ce qu'il en coûte de mettre le sujet à l'œuvre: « Vous pouvez le dire ! le “moi” coûte énormément cher !... l'outil le plus coûteux qu'il soit ! surtout rigolo !... le “je” ne ménage pas son homme ! surtout lyrique drôle ! [...] *il faut être plus qu'un petit peu mort pour être vraiment rigolo ! voilà ! il faut qu'on vous ait détaché.* » (EPY, 55-56) L'avènement de ce « je » « détaché » décrit par Céline, est donc tout, sauf gratuit : il implique une dette à rembourser. Pour qu'il advienne, une destitution qui précède l'avènement de la voix elle-même dans le texte doit avoir eu lieu : celle du moi. La problématique de *Mort à crédit* est là, dans le prologue qui est l'occasion d'un événement en train d'avoir lieu. Ce que le locuteur décrit est le résultat d'une expérience déjà vécue, et pour que le lecteur comprenne bien de quoi il retourne, Ferdinand expose les dernières circonstances qui vont le conduire à se faire le narrateur de sa propre histoire. En ce sens, *Mort à crédit* est l'aboutissement, la continuité du processus déjà entamé dans *Voyage*. Il s'agit maintenant, pour compléter la boucle de cette structure en 8, de raconter ce qui a

¹² *Ibid.*, p. 77.

précédé les événements racontés dans *Voyage* et d'effectuer un retour aux années d'apprentissage et ce, jusqu'à la plus primitive enfance, pour raconter comment le sujet s'est introduit dans le monde du langage, comment il s'est approprié une parole autre jusqu'à devenir sujet de sa propre parole. Ce processus, qui implique une destitution du moi, du moi comme siège de toutes les résistances, de la censure et des identifications imaginaires, ne va pas de soi, ce qui explique la complexité de la structure élaborée par Céline pour en rendre compte.

1.2 : D'où ça parle ?

Dès l'ouverture de *Mort à crédit*, le locuteur cherche à se positionner face à la mort, à déterminer le lieu d'où il parle. Pour repérer ce lieu, il faut évidemment se rappeler la phrase inaugurale de *Voyage au bout de la nuit*: « Ça a débuté comme ça. » (V, 7) Céline écrit « Ça », le voyage, c'est-à-dire l'engagement qui a mené Bardamu à cette dénonciation féroce de la vacherie des hommes, « a débuté comme ça. » Comment ? Par un désir de vérifier, par l'expérience, ce qu'il vient d'affirmer – et qui l'oppose, sur le plan des idées, à son ami Arthur – au sujet de la race française. Par cette opposition par laquelle la voix se révèle d'emblée divisée, partagée entre l'anarchisme, profondément pessimiste, de l'un et le conformisme de l'autre: un conformisme relatif à l'idéal de la race française, au respect dû aux ancêtres, à l'amour et à la religion. Bardamu, qui rejette tout cela, y oppose la misère humaine : « On est nés fidèles, on en crève nous autres ! Soldats gratuits, héros pour tout le monde et singes parlants, mots qui souffrent, on est les mignons du Roi Misère. C'est lui qui nous possède ! » (V, 8) La piètre image qu'il se fait de lui-même, il la projette sur les Français en général : « La race, ce que tu appelles comme ça, c'est seulement ce grand ramassis de miteux dans mon genre, chiasseux, puceux, transis, qui ont échoué ici poursuivis par la faim, la peste, les tumeurs et le froid, venus vaincus des quatre coins du monde. » (V, 8) Et il en rajoute avec sa petite « prière vengeresse et sociale » (V p.8) où il dénonce le véritable Dieu qui domine le monde: l'or. C'est donc un Bardamu affranchi qui se manifeste à l'ouverture du récit et qui cherche à

affranchir à son tour son camarade encore prisonnier de son éducation et des idées reçues, mais qui, après avoir affirmé haut et fort qu'il est un anarchiste, se réconcilie avec son ami. S'il a l'impression que c'est Arthur qui est devenu facile à convaincre, c'est pourtant lui, à la vue du colonel et de son régiment, sous l'effet de la musique, qui s'engage précipitamment, s'empresse avec enthousiasme de rentrer dans les rangs : « J'vais voir si c'est ainsi ! que je crie à Arthur, et me voici parti à m'engager, et au pas de course encore. » (V, 10) Les rôles s'inversent brutalement : si Arthur prétend être prêt à donner sa vie pour la patrie, c'est Bardamu, en quête de vérité, qui s'engage, effectue un passage à l'acte. Le comique de cet engagement de Bardamu en contradiction avec ses propres idées produit son effet : il réaffirme ainsi, par cet élan plein de naïveté, sa protestation d'innocence, celle qui accompagne sa prise de parole initiale. Tel un enfant, il s'est innocemment laissé entraîner par la musique et les costumes, la parade, et ce n'est qu'au moment où la musique s'arrête et qu'il se retrouve seul, qu'il prend conscience de la portée de son geste. Victime innocente des circonstances, il est celui qui sera finalement allé jusqu'au bout de l'expérience, qui s'est sacrifié au nom de la vérité, ce qui le disculpe du discours qui va suivre, de l'histoire qui sera racontée.

Ce qui est en cause dans la mise en scène initiale de *Voyage*, c'est donc la parole d'Arthur comme agent de provocation, mais aussi l'identification de Bardamu au désir de l'autre. N'est-ce pas Arthur qui affirme : « [...] le jour où la patrie me demandera de verser mon sang pour elle, elle me trouvera moi bien sûr, et pas fainéant, prêt à le donner. » (V, 9) alors que c'est Bardamu qui s'engage ? Par ce revirement militariste inattendu, la volonté de Bardamu d'assumer sa position s'annule d'elle-même. Le voilà qui se dérobe, qui se laisse emporter par sa mauvaise volonté en se soumettant au désir de l'autre, au discours patriotique en général. Passage à l'acte d'un sujet aux prises avec deux logiques antagonistes qui illustrent bien le dualisme fondamental des pulsions de vie et de mort, décrit par Freud, dans le « ça ». Cette organisation, sous forme d'opposition dialectique, du « ça » qui se

caractérise avant tout par le fait que des « motions [pulsionnelles] contradictoires y subsistent côte à côte sans se supprimer l'une l'autre ou se soustraire l'une de l'autre.¹³ » N'est-ce pas ce qui opère ici, illustré par cette opposition sur le plan politique et l'effet qui en résulte ? L'instinct de conservation, préoccupation pour sa propre survie, en passe d'abord, chez Bardamu, par un refus de toute règle, de toute forme d'autorité et, du même coup, il s'identifie à ceux qui sont censés représenter cette supposée race française, au discours patriotique de son ami qui le veut un parmi les autres, au service de la survie de l'espèce et ce, au détriment de la sienne, en tant qu'individu. Et voilà que ce dilemme semble se résoudre en l'absence de toute cohérence dans une apparente volte-face patriotique. On comprendra vite que ce que Bardamu cherche à fuir, c'est avant tout sa propre misère: « Et puis, j'étais ému aussi parce que le garçon m'avait un peu traité de sordide à cause du pourboire. Enfin, nous nous réconciliâmes avec Arthur pour finir, tout à fait. On était du même avis sur presque tout. » (V, 9) Poussé par son désir d'advenir, d'exister, d'échapper à sa condition sociale, Bardamu s'engage. Son engagement n'a rien à voir avec les idéologies en place ou une quelconque volonté d'agir: c'est instinctif.

Entraîné par sa quête de vérité, ce besoin irrépressible de se plonger dans l'expérience pour vérifier ce qu'il est déjà censé savoir, mais qu'il ne connaît pas, Bardamu provoque lui-même sa chute, ce qui l'entraîne dans ce voyage jusqu'au bout de la nuit, à entendre : jusqu'au bout de la nuit de *l'indifférencié*. Invisible, dissimulée derrière les discours mensongers, qui prétendent se fonder sur la survie de l'être et de l'espèce ou de la morale, c'est la pulsion de mort qui opère en silence; ce que Bardamu découvre, à travers l'expérience de la guerre, à son corps défendant. « À son corps défendant », parce que c'est là que Freud situe la source du processus pulsionnel : le point d'ancrage de la pulsion, c'est avant tout le corps ou une partie de celui-ci où se manifeste une tension psychique qui se traduit par une excitation

¹³ Voir S. Freud : « Au-delà du principe de plaisir », *Essais de psychanalyse*. Paris : Petite bibliothèque Payot, 1997, p. 41-115.

somatique, représentant une force qui s'exerce en nous et nous travaille de manière inconnue. En ce sens, ce que le sujet cherche à faire, à son insu, c'est avant tout à maîtriser cette tension en lui donnant satisfaction, en tentant de la diminuer, de l'abolir. Le « ça » est donc, par définition, lié au somatique : au corps et aux sensations ressenties.

Bardamu s'engage dans un processus où ce sont les pulsions de destruction qui dominant, même si elles sont intrinsèquement liées à celles de la survie. L'une ne va pas sans l'autre, ce qui explique que son désir d'advenir soit du même coup ce qui le mène à sa propre perte, à une forme d'échec. La révélation de *Voyage*, c'est cela. Et au moment où Bardamu entame son récit, il le sait déjà. L'emploi du « ça », dès l'ouverture, ne se réduit donc pas à un usage spécifique du français oral populaire, registre majeur dans lequel Céline écrit. La comparaison, établit sous forme de répétition différenciée, suggère plutôt la compulsion de répétition qui est, d'un point de vue psychanalytique, l'expression la plus tangible de la pulsion de mort. L'émergence de la parole chez Céline coïncide ainsi avec l'émergence de l'activité pulsionnelle, comme si elle s'avérait la représentante de ces forces qui proviennent de l'intérieur. En s'engageant, Bardamu obéit donc à un réflexe culturel conditionné par la musique et à l'attrait du défilé mais aussi à une impulsion profonde, un désir intense de vivre, qui est ici engagement dans la mort et la destruction. Ce qu'il dévoile dans *Voyage*, en adoptant le parti pris de dire aux hommes leurs vérités, c'est cette force souterraine qui opère à leur insu, qui les fait agir ou parler de telle ou telle façon, aimer ou haïr, qui les fait adhérer à des discours mensongers, à des valeurs ou vérités illusives. Loin d'être le récit d'une émancipation, *Voyage* est avant tout « celui d'une fuite paradoxale au bout de l'enfermement et de l'aliénation.¹⁴ »

Mort à crédit, qui succède à *Voyage au bout de la nuit*, s'inscrit dans l'après-coup de cette tentative d'émancipation manquée. Il y a donc un lien entre les deux

¹⁴ Isabelle Blondiaux : « Clinique du "Voyage" », *Le Magazine Littéraire-Louis-Ferdinand Céline*, Coll. « Nouveaux regards ». Paris : Automne 2012, p. 19.

œuvres. Cet effet de continuité est tout d'abord créé par le retour du même narrateur : celui qui reprend la parole dans *Mort à crédit*, pour raconter une autre partie de son histoire, c'est Bardamu, dont le prénom, Ferdinand, est mentionné dans *Voyage*. Comme Bardamu, le Ferdinand de *Mort à crédit* a habité Rancy: « Quand j'ai déménagé de Rancy, que je suis venu à la Pereire [...] » (MC, 19) Il a séjourné en Afrique et y a contracté le paludisme : « En plus sûrement c'est le paludisme... J'en ai rapporté du Congo... Je suis avancé par tous les bouts... » (MC, 25) Céline s'amuse donc, en multipliant les indices qui créent une semi-identification entre le narrateur-locuteur et lui-même, à brouiller les frontières. Ferdinand est un médecin de la banlieue parisienne et, évoquant son désir d'écrire, il mentionne *Voyage* : « [...] le Bébert de Val-de-Grâce. Il a fini dans la "coco". Il lisait le "Voyage" celui-là... » (MC, 35) Ferdinand se présente donc, lui aussi, comme étant à la fois médecin et écrivain. Par le maintien de ce double statut, il s'agit d'établir, dès le prologue, que, d'une œuvre à l'autre, il n'y a toujours eu qu'un seul et même narrateur: ce « je », représenté par Ferdinand. L'usage de la première personne, ici, s'inscrivant dans le cadre d'une fiction, n'est donc pas un gage d'authenticité, c'est-à-dire de référentialité. Au contraire, ce « je », responsable du récit, est à distinguer de tout sujet réel, empiriquement existant. En tant que sujet de la parole, sujet de la fiction, il n'est qu'une construction qui renvoie au langage lui-même, ce qui signifie que tous les éléments autobiographiques, aussitôt repris, se transforment en matériaux narratifs. Ainsi, fiction et vérité, loin de s'exclure, s'épaulent mutuellement dès l'ouverture du prologue. C'est même par un certain degré de fiction que la vérité autobiographique peut vraiment être atteinte, ce qui justifie la quête d'un récit à raconter, l'éventuel passage de la locution à la narration. Il y a, chez Céline, cette volonté de dépasser « la pure subjectivité énonciatrice par une fiction [qui] permet [...] d'aller plus loin que la simple conscience du sujet écrivain [...] »¹⁵. La mise en

¹⁵ Yves Vadé : « L'émergence du sujet lyrique à l'époque romantique », *Figures du sujet lyrique*. Paris : PUF, 1996, p. 33. Yves Vadé traite bien du sujet lyrique dans ce texte, mais non du sujet lyrique célienien.

scène du « je » en passe alors par une fictionnalisation de l'auteur lui-même, procédé qui transforme aussitôt les éléments autobiographiques, en points de départ, d'ancrage, permettant à l'imaginaire célinien de se déployer. Voilà ce qui confère, de manière explicite, au « je » célinien sa valeur fictive; et si la circonstance qui lui donne lieu, dans le prologue, est construite de toutes pièces, elle n'empêche guère son authenticité. La véritable nature du « je » lyrique, chez Céline, est justement d'être un sujet « fictionnalisé », à la fois attaché à l'histoire et détaché sur le plan moral pour faire place à « l'émotif »¹⁶, ce que le prologue expose d'un point de vue structural.

Quelle fonction occupe l'apparition de ce prologue, détaché du reste du texte, dans *Mort à crédit* ? L'une des différences majeures entre *Voyage au bout de la nuit* et *Mort à crédit* est que l'avènement du récit, dans le second, n'est pas immédiat. Il est clairement circonstancié. Entre le moment où Ferdinand se met à parler et celui où il entreprend de nous raconter son histoire en tant que narrateur, il y a un délai. La parole, qui implique la présence d'un locuteur, précède le passage à la narration, ce qui montre bien que l'écriture, chez Céline, est avant tout un effet de la parole. Elle s'inscrit dans son après-coup, ce qui explique qu'il n'y ait pas qu'une seule circonstance dans ce prologue, mais deux. Deux circonstances séparées l'une de l'autre par un certain laps de temps : celle, tout d'abord, qui justifie la prise de parole en elle-même, le désir de dire, de s'adresser à quelqu'un, qui est immédiate, et celle qui survient en différé, sous forme de conflit, et qui détermine la véritable nature du récit à venir. La première circonstance, celle qui est associée à la mort de Madame Bérengé, sert à poser, à mettre en place un sujet de l'énonciation et à définir sa nature afin que le récit puisse advenir et c'est, avant tout, dans le dispositif de l'écriture

¹⁶ Pour Céline, l'émotif correspond au « rendu-émotif » qui est lyrique : « [...] c'est une fatigue à pas croire le roman « rendu-émotif »... l'émotion ne peut être captée et transcrite qu'à travers le langage parlé... le souvenir du langage parlé ! et qu'au prix de patiences infinies ! de toutes petites retranscriptions !... à la bonne vôtre !... le cinéma y arrive pas !... [...] il capte pas les ondes émotives... » (EPY, 25) Ce qu'il faut avant tout retenir ici, c'est la notion de « souvenir » et des « ondes émotives ». L'objectif, dans l'écriture célinienne, étant a priori de capter « la loi du désir qui produit la musique » (Julia Kristeva : *ibid.*, p. 52) à travers la retranscription du souvenir du passage des motions, à travers les signifiants, dans le corps de l'énonciation.

propre à la poétique célinienne que cette définition s'inscrit. D'où vient cette voix et qu'est-ce qui la caractérise du point de vue de l'énonciation ? « Nous voici encore seuls. Tout cela est si lent, si lourd, si triste... Bientôt je serai vieux. Et ce sera enfin fini. » (MC, 13), dit Ferdinand. On est immédiatement plongé dans la perception du temps, du rythme temporel du locuteur. Dès qu'il se met à parler, Ferdinand évoque la sensation d'un ralentissement du temps, d'un corps écrasé par la pression de la pesanteur et ramené à ce qu'il y a de plus réel: son poids. On est dans la sensation, le ressenti. Ce sentiment, lié au temps, est aussitôt annonciateur d'une catastrophe possible, peut-être même imminente: la mort de Ferdinand, ce qui signifie, du point de vue de l'énonciation, la mort du locuteur. Une mort qui nous renvoie à un corps, mais également à la voix produite par ce corps, seul élément tangible pour le lecteur. Voix et corps sont donc directement impliqués dans la mise en scène du « je » célinien. Dès l'instant où la voix se manifeste, le corps est là. C'est donc au moment où Ferdinand sent que sa propre fin approche et qu'une éventuelle impossibilité de dire, liée à son corps, pèse sur lui, qu'il cède au devoir de dire pour créer une distance entre lui et la mort et gagner du temps. La parole, dont l'accomplissement implique une durée, sert donc à créer un écart, un espace où le sujet de l'énonciation peut s'inscrire, le temps de dire.

1.3 : Où es-tu ? Où est le « tu » ?

S'il s'agit, ici, avant tout d'un « je » en quête de son propre lieu d'énonciation et qui cherche à se définir en tant que sujet de l'énonciation, que signifie alors ce « nous » sur lequel s'ouvre la parole ? On s'aperçoit assez vite que le locuteur ne s'engage pas dans un cheminement qui va du « je » au « nous », dans le sens d'une universalisation, mais plutôt dans la voie inverse où un « je » se détache du « nous » pour se constituer. En disant d'entrée de jeu « [n]ous voici encore seuls », le « nous » devient le corrélatif nécessaire à l'émergence de la première personne, d'un « je » qui nous renvoie à un « tu ». En prenant la parole, Ferdinand s'engage dans une adresse: son intention vise un destinataire. Cette visée signifie que la fin imminente dont il est

question nous renvoie à un déjà-là qui précède le texte et à un objectif à venir: la fin de la parole et donc la mort, la parole étant son seul moyen d'exister. Ce « nous » marque simultanément une rupture et un désir de renouer les liens. Cette rupture, c'est tout d'abord celle d'un « je » qui s'écarte d'un « nous » représentant la collectivité: « Il est venu tant de monde dans ma chambre. Ils ont dit des choses. Ils ne m'ont pas dit grand-chose. Ils sont partis. Ils sont devenus vieux, misérables et lents chacun dans un coin du monde. » (MC, 13) Une distance se creuse entre Ferdinand et le monde. Le dialogue semble rompu. Mais dès qu'il se met à parler, Ferdinand cherche à rétablir un contact, et cette quête d'un interlocuteur est liée à une circonstance précise: la mort de Madame Bérengé. Cette première circonstance, qui justifie la prise de parole, nous montre que la voix est engendrée par une séquence de mort qui s'inscrit dans une suite d'expériences de disparitions, de pertes. C'est la mort de l'autre, son silence, qui pousse Ferdinand à parler. Allongé dans son lit, dans un état grabataire, il ressent que sa propre fin approche. Seul à seul avec le silence, il se remémore les événements de la veille, la mort de sa concierge: « Sur la fin ma vieille bignolle, elle pouvait plus rien dire. Elle étouffait, elle me retenait par la main... » (MC, 14) Avant d'en être lui-même réduit à ce stade ultime de la déchéance physique, antichambre de la mort, il ressent le besoin de dire quelque chose, de s'adresser à quelqu'un : « Je vais leur écrire qu'elle est morte Madame Bérengé, à ceux qui m'ont connu, qui l'ont connue. Où sont-ils ? » (MC, 13) Et il insiste: « À qui vais-je écrire ? Je n'ai plus personne. Plus un être pour recueillir doucement l'esprit gentil des morts... pour parler après ça plus doucement aux choses... Courage pour soi tout seul ! » (MC, 14)

Ferdinand est seul et pour parler, il faut être deux. « Est structuré comme du langage ce qui reçoit l'empreinte dialogique, et se déploie dans un espace qui marque, d'abord entre "je" et "il", la place de "tu".¹⁷ » Il faut donc qu'il y ait de l'autre, un

¹⁷ Laurent Danon-Boileau : *Le sujet de l'énonciation. Psychanalyse et linguistique*. Nouvelle édition augmentée. Paris : Éditions Ophrys, 2007, p. 20-21.

destinataire, pour que cette voix existe vraiment. Mais qui est cet autre et à qui se destine ce texte ? Ferdinand semble tout d'abord se parler à lui-même: on a l'impression d'entendre une voix à l'insu de celui qui parle, une sorte d'auto-adresse qui ne vise personne et exclut le lecteur. La dédicace du texte ne s'adresse effectivement pas au lecteur : elle renvoie plutôt à une instance dont l'identité est attestée par le titre et thématisée à l'intérieur du texte. Elle s'adresse à quelqu'un, mais à un auditeur spécialement choisi: la grande muse de Ferdinand, la mort. C'est à elle qu'il offre son œuvre et le lecteur, lui, est le témoin de cette parole adressée à un autre : « témoin, assistant en tiers exclu à la profération d'une parole qui ne lui est pas destinée.¹⁸ » Il est en quelque sorte cet auditeur indiscret qui assiste à la scène d'une parole qui ne le vise pas directement, comme Émilie, témoin de l'altercation entre Ferdinand et sa mère, dans la chambre : « La bonne est restée au bord du lit... Je lui ai dit : "Couche-toi là toute habillée... On est en voyage... [...]" / Émilie, elle en rigole... Elle comprend pas les astuces... [...] Elle est repartie rejoindre son môme. Alors là j'étais vraiment seul !... » (MC, 47) C'est à elle, qui apparaît à la fin du prologue, que semble alors renvoyer le « nous » initial, à ce personnage qui incarne une forme de co-présence dans la solitude la plus absolue et c'est au moment où elle quitte la pièce, au moment où Ferdinand ne peut plus rien lui dire ou dire d'elle, que le passage à la narration s'effectue. Émilie est la dernière personne à quitter la scène, la chambre, avant que le récit advienne. Ne reste plus, alors, que ces morts hallucinés dans de petits canots, qui reviennent vers Ferdinand : « Alors j'ai bien vu revenir les mille et mille petits canots au-dessus de la rive gauche... Ils avaient chacun dedans un petit mort ratatiné dessous sa voile... et son histoire... ses petits mensonges pour prendre le vent... » (MC, 47); morts qui symbolisent le naufrage du navire fantasmatique de Ferdinand, son éclatement, mais également la dispersion de tous les personnages rassemblés dans la chambre: la mère, Madame Vitruve, secrétaire de

¹⁸ Joëlle De Sermet : « L'adresse lyrique », *Figures du sujet lyrique*. Paris : PUF, 1996, p. 85.

Ferdinand et Émilie. Chaque fragment, petits morts ou personnages, doit alors être récupéré, un à un, dans un immense effort de reconstruction propre à la mémoire.

Si ce « nous », qui préside à l'ouverture du prologue, peut renvoyer à tous ces petits morts qui hantent la mémoire de Ferdinand, il désigne également, par son emplacement, le début d'un trajet où le locuteur se détermine « dans la relation qu'entretient sa propre voix avec celle d'une communauté humaine¹⁹ » rassemblée dans le « nous ». Si ce « nous » implique un « je », celui-ci peut aussi se désolidariser des valeurs d'autrui; et cette dissociation est confirmée, après un léger décalage, par les énoncés eux-mêmes: « (...) je ne suis pas Zizi, métèque, ni Franc-Maçon, ni Normalien, je ne sais pas me faire valoir, je baise trop, j'ai pas la bonne réputation... Depuis quinze ans, dans la Zone, qu'ils me regardent et me voient me défendre, les plus résidus tartignolles, ils ont pris toutes les libertés, ils ont pour moi tous les mépris. Encore heureux de ne pas être viré. » (MC, 18) Ce n'est donc pas un sujet qui tente de s'abolir dans le « nous » de la collectivité qui est en jeu, mais un « je » détaché, un sujet qui essaie de s'arracher à ce conglomérat de corps tout en essayant d'arracher ceux qui l'entourent à l'indistinction de la masse: ce tout anonyme. Dans cet effort d'extraction, son statut de médecin et d'écrivain n'a de valeur que d'être double. Le sujet est un « je » en quête de son propre lieu d'énonciation. L'enjeu exclut toute forme de quête sur le plan identitaire, ce que Ferdinand s'empresse de nous signifier en évacuant toute forme de valorisation pouvant être associée à ce double statut: « Je n'ai pas toujours pratiqué la médecine, cette merde » (MC, 13); « À la clinique où je fonctionne [...] on m'a déjà fait mille réflexions désagréables pour les histoires que je raconte... Mon cousin Gustin Sabayot, à cet égard il est formel: je devrais bien changer mon genre. » (MC, 14) Le « je » célinien a pris acte d'une faillite du moi: « je » divisé, profondément éclaté, expulsé de la sphère du « moi » pour se mettre à parler. Le processus qui le fait émerger et advenir sur le plan de l'énonciation est celui d'une dépersonnalisation: il se constitue en se niant, en se

¹⁹ *Ibid.*, p. 86.

vidant de sa consistance singulière pour advenir sur le plan verbal. Ce passage à l'écriture suppose une mort à soi-même : mort du « moi » qui donne naissance à un sujet assumant une distance par rapport à lui-même, une impossibilité d'habiter sa propre demeure, exclut de sa propre appartenance.

La question qui se pose, à partir de ce « nous », est : « Qui et que sommes-nous ? », dans le sens où le « nous », qui a une valeur inclusive, englobe le locuteur, son destinataire et son objet (Je + Tu + Il), dont les référents et leurs rapports sont ambigus. Le « je », bien sûr, implique une adresse: « Je n'emploie *je* qu'en m'adressant à quelqu'un, qui sera dans mon allocution un *tu*²⁰ », mais, ici, l'adresse n'a pas de destinataire immédiat, sinon la mort qui symbolise l'absence et justifie, par le fait même, la nécessité de prendre la parole. Comme l'a écrit Benveniste, « la forme *je* n'a d'existence linguistique que dans l'acte de la parole qui la profère²¹ » et le « tu » peut être défini de manière symétrique comme « l'individu allocuté dans la présente instance de discours contenant l'instance *tu*.²² » Le destinataire n'est donc pas absent, mais implicite à la quête de la parole et de l'écriture, et cette quête suggère que le « tu » supposé est un lecteur à venir. Si Ferdinand parle d'entrée de jeu de « tu » comme il parle aussi d'un « ils », en disant « Je vais leur écrire [...] Où sont-ils ? », ces éventuels lecteurs font déjà partie de la situation d'énonciation, leur place étant réservée en creux ou en négatif dans le texte, lecteurs à la fois témoins de l'adresse et destinataires au second degré. Cet écart, qui caractérise aussi la voix et qui en passe par un décalage, une tension à jamais irrésolue, entre énoncé et énonciation, est alors prise en charge par la quête d'un genre, d'une histoire à raconter. Si le Ferdinand du prologue manifeste d'abord l'envie de raconter une légende, celle du Roi Krogold, on note rapidement l'aveu de son désenchantement: « C'est à propos de ma Légende que je voulais lui [Gustin] causer. [...] J'étais bien déçu de la relire. Elle avait pas gagné au temps ma romance. Après des années

²⁰ Émile Benveniste : *Problèmes de linguistique générale*. Paris : Gallimard, 1966, t. 1, p. 260.

²¹ *Ibid.*, p. 252.

²² *Ibid.*, p. 253.

d'oubli c'est plus qu'une fête démodée l'ouvrage d'imagination... » (MC, 24) L'usage du « il », dans les cinq fragments cités, ne fait qu'accentuer la mise à l'écart du genre fantastique et de son langage désuet, truffé d'archaïsmes. Le récit fait à la troisième personne exclut le dialogue: il désigne un sujet qui ne peut pas devenir énonciateur. Il ne permet pas la capture du présent que permet le « je » de l'adresse au destinataire. Le « tu », même s'il est en position de non-énonciateur, garde la potentialité de le devenir alors que le « il », hors système, est en rupture avec le sujet de l'énonciation. Le rejet de la Légende sous-entend donc le refus d'une parole poétique qui, dans l'instant éprouvé de l'émotion, n'appartient pas à celui qui l'écrit. Pour que le récit démarre et que le « je » du passé, de l'expérience, advienne, la Légende et le « il » doivent être évacués: le locuteur doit faire son deuil de cette poétisation de la réalité, de cette reconstruction idyllique, qui n'a rien à voir avec lui et la trivialité de la vie réelle ni avec les premières années concrètes de sa vie : « Et la mort tout doucement saisit le prince... [...] Et puis un beau rêve reprend son âme... Le rêve qu'il faisait souvent quand il était petit, dans son berceau de fourrure, dans la chambre des Héritiers, près de sa nourrice la morave, dans le château du Roi René.... » (MC, 26) Ce qu'il s'apprête à nous raconter, c'est son propre passé, sans légende, de manière réaliste et ce, hors de toute « tentative de s'inventer une origine imaginaire plus belle, plus poétique, plus héroïque que l'origine réelle.²³ »

Dans *Mort à crédit*, on le constate bien assez vite, toute quête de l'origine, synonyme d'un commencement absolu, est évacuée. Comme dans *Voyage*, il y a bel et bien un commencement, quelque chose qui débute avec la voix, mais ce commencement ne peut se confondre avec l'origine « qui, elle, relèverait plutôt d'une mise en place ultérieure, d'un surgissement après coup et sur le mode mythique pour désigner la cause et non ce qui, à partir d'elle, commence, s'amorce.²⁴ » Une circonstance est bel et bien posée comme élément déclencheur, directement liée à

²³ Philippe Muray: *op. cit.*, p. 164.

²⁴ Anne-Élaine Cliche : *Poétiques du Messie : l'origine juive en souffrance*. Québec : Éditeur XYZ, 2007, p. 138.

l'histoire qui sera enclenchée, mais l'origine de cette voix du sujet de l'énonciation est à jamais perdue, divisée, partagée entre deux « je », passé et présent. Ce dédoublement, caractéristique du « je » célinien, engendre un brouillage, une impossibilité de déterminer sa véritable source en dehors de ce partage. Aucune métaphore originaire ne peut en rendre compte. Si le « je » de l'énonciation est la source de l'énoncé, on peut également dire que le « je » de l'énonciation est tout autant produit par l'énoncé qui en porte la trace. Cette indétermination, qui implique que le « je » de l'énonciation est dans un rapport mouvant avec le « je » de l'énoncé, à la fois but et source, effet et cause, s'applique aussi au rapport que le « nous », qui ouvre l'incipit, entretient avec le « je ». Ce « nous », représentant à la fois le locuteur et les autres, est aussitôt remplacé par un « je », détaché du groupe auquel il appartient et crée une opposition entre inclusion et exclusion, mais également un renversement: détaché et expulsé de la masse, de ce « nous » rassembleur, le « je », lui-même divisé, est alors celui qui doit rassembler, en une seule et même voix, tous les éléments échus de cette fragmentation du « nous ».

1.4 : Temps performatif de la reconstruction

Dès l'ouverture du prologue, le destinataire est présent, appelé en témoin. Ce destinataire est convoqué et pris en charge, comme tous les autres, par le « je » de l'énonciation. Ferdinand, évoquant sa situation de locuteur ou ressassant ses propres souvenirs, l'implique. Il l'invite à ressentir, à voir et à entendre, en même temps que lui la succession d'événements et de paroles qui expliquent son état actuel et que le présent de l'énonciation réactualise: « À présent je m'en vais sur la gauche... Sur Colombes, en somme. Le petit chien me suit toujours... Après Asnières c'est la Jonction et mon cousin. Mais le petit chien boite beaucoup. Il me dévisage. Ça me dégoûte de le voir traîner. » (MC, 17) Lorsqu'il entreprend l'évocation, au passé, de son enfance, c'est encore et toujours le présent de l'énonciation qui revient et domine en réactualisant, au moment même du dire, chaque souvenir: « Je me souviens de ce qui me frappa d'abord... C'était les potiches [...] La belle Madame

Pinaise et son mari étaient présents... ils nous attendaient. [...] Ma mère, tout de suite, étale son bazar devant eux... [...] Elle se met à genoux [...] Elle s'égosille [...] » (MC, 66). La multiplication des déictiques temporels : « À présent », « tout de suite », « Maintenant elle pleurniche » (MC, 15), « Tout m'accroche ce soir » (MC, 16), etc., indique qu'un événement décisif est en train de se produire, au moment où le sujet parle : que le lecteur assiste, en direct, à l'émergence et à la transformation d'un sujet dans le texte, transformation qui s'opère au moment même de l'écriture et qui renvoie, par conséquent, à un présent qui est celui de la communication avec le lecteur. Si le sujet de l'énonciation se crée dans et par le texte, en tant qu'effet de voix, cela signifie qu'« il ne peut qu'advenir avec lui, dans la durée simultanée de l'écriture et de la lecture. Ainsi, à chaque lecture, la genèse est recommencée²⁵ ». Cette genèse qui implique la participation d'un lecteur et l'inclut dans le processus donnant naissance à la voix.

Ce présent, propre à la mémoire et qui domine le texte, marque avant tout la concomitance entre le temps de la parole et l'émergence du sujet à laquelle le lecteur assiste. Ce « temps est bien celui d'un événement en train de s'accomplir sous nos yeux, dans et par le texte: temps performatif, pourrait-on dire. Point de décalage, en effet, entre le faire et le dire, qui serait constitutif du récit.²⁶ » En ce sens, le sujet est littéralement produit par les mots qu'il énonce, et le lecteur, témoin de cet avènement, assiste en temps réel à la naissance du sujet dans le texte, c'est-à-dire à son auto-engendrement. Ce que cette naissance à soi-même produit, d'un point de vue temporel, c'est un inévitable renversement des temps: le présent crée le passé. Une des conséquences de ce renversement est de subvertir la hiérarchie habituelle de la cause et de l'effet. C'est à partir de son état actuel et de la circonstance que Ferdinand entreprend et éclaire le récit de son enfance et non l'inverse. On est d'emblée plongé

²⁵ Dominique Combe écrit cela au sujet d'Aimé Césaire dans « Aimé Césaire et "La quête dramatique de l'identité" », *Modernité 8. Le sujet lyrique en question*. France: Presses Universitaires de Bordeaux, 1996, p. 184. Ce principe s'applique également à Céline.

²⁶ *Ibid.*, p. 183.

dans une logique propre à l'interprétation: quelle qu'ait été l'importance, sur le coup, d'un événement, c'est le retour, la réappropriation après coup qui lui confère sa valeur fondatrice. La narration en tant que telle, dans sa possibilité même, implique donc la nécessité d'un recul qui est mis en scène, dès l'ouverture du prologue, par le locuteur lui-même.

Allongé dans son lit et malade, Ferdinand se remémore les derniers événements qui l'ont mené à son état actuel: « Ce que j'en dis c'est pour expliquer qu'au Bois de Boulogne il m'est venu un petit accès » (MC, 40) ; ou « Ma mère je l'entends qui insiste... Elle raconte son existence à Madame Vitruve... Elle recommence pour qu'elle comprenne combien j'ai été difficile!... Dépensier !... Insoucieux !... Paresseux !... » (MC, 42-43) Ce qui arrive, ce qui est dit, modifie sans cesse l'intention et la portée de ce qui est arrivé, c'est-à-dire que les paroles prononcées par la mère, par exemple, contredisent l'interprétation que Ferdinand se fait de sa propre histoire, de son passé, de son enfance. Ce qui compte, dès lors, ce n'est pas tant l'exactitude des faits ou des discours rapportés que leur retentissement affectif, leur impact, ce qui explique que le « je » ne se dissocie jamais de sa source. Le « je », toujours susceptible de se diffracter dans la multiplicité des voix contenues dans le « nous », se définit d'emblée par la prise en charge de toutes les voix entendues, voix qui sont immédiatement filtrées et transposées dans un style singulier. Le sujet devient ainsi le représentant langagier d'une intériorité en interaction avec celles des autres, ceux qui participent à son existence; ce qui nous rappelle qu'il ne peut pas y avoir de subjectivité sans intersubjectivité. Le sujet de l'énonciation celine se définit donc par sa capacité à transcender la totalité des expériences vécues, que sa mémoire a assemblées, pour en rendre compte d'une manière inouïe.

Le problème, ici, est que cette mémoire, garante de la continuité de l'être, n'est pas sans faille. Au contraire, toute la circonstance qui déclenche le récit de Ferdinand sert à montrer, par divers procédés, sa défaillance, sa profonde altération;

et cette circonstance implique en l'occurrence la mère: « À présent ma mère, elle se redonne un mal horrible pour retrouver nos existences... Elle est forcée d'imaginer... Elles sont disparues nos vies... nos passés aussi... Elle s'évertue dès qu'elle a un petit moment... elle remet un peu debout les choses... et puis ça retombe fatalement !... » (MC, 44-45) La volonté et les efforts ne suffisent pas : la mère, malgré son acharnement, échoue dans sa tentative de reconstruction : « Ma mère, c'est pas une ouvrière... Elle se répète, c'est sa prière... C'est une petite commerçante... » (MC, 44) Ferdinand essaie alors, à son tour, de rassembler ses souvenirs, ceux d'une vie, marquée par la disparition de plusieurs êtres aimés, en une seule et même image : celle du bateau fantôme, figure hallucinée au-dessus de la ville. Comme celle de sa mère, sa tentative échoue. Il n'arrive pas à rassembler ses souvenirs, à les faire tenir ensemble, à trouver la structure qui convienne: « Par le travers de l'Étoile mon beau navire il taille dans l'ombre... chargé de toile jusqu'au trémat... Il pique droit sur l'Hôtel-Dieu... [...] Mon navire souffre et il malmène au-dessus du Parc Monceau... Il est plus lent que l'autre nuit... Il va buter dans les Statues... » (MC, 45) Aussitôt créée, la forme entame son naufrage, se désagrège. Ce qui advient là est la manifestation d'un conflit entre deux forces opposées. Un mouvement provoqué par une force d'attraction ou de liaison qui tente de rassembler tous les éclats de souvenirs autour d'un point fixe, d'une seule et même image, dans le ciel, mais qui échoue, brisé par une force contraire. Le processus, aussitôt enclenché, tourne mal : « Mon beau navire est à la traîne. Ces femelles gâchent tout infini... il bourre en cap, c'est une honte !... Il incline sur bâbord quand même [...] Mon cœur le suit... » (MC, 45-46) Ce qui se produit, sous l'effet des remontrances de la mère et des recommandations de Madame Vitruve, c'est la chute, l'éclatement de la figure du bateau fantôme et dans ce processus de décomposition, c'est l'impuissance fondamentale du sujet face au principe de dissolution propre à l'existence qui est révélée. Ferdinand a beau se raidir, lutter contre l'inéluctable débâcle, contre cette puissance de diffusion qui s'empare de lui, l'arrache à son ici et maintenant, au cœur du délire, mais il ne résiste qu'en vain. Il est inévitablement emporté. Ses souvenirs

se transforment alors en fantasme, en hallucination. Dès qu'il s'efforce de les assembler, sous forme de projection, une force centrifuge, « éternellement fuyante hors d'elle-même, qui échappe toujours aux formes, aux lois, jusqu'à la pensée qui voudrait la fixer et l'exprimer²⁷ », s'immisce dans le procédé et produit son altération. Le même phénomène se produit, en quelque sorte, avec la rédaction de sa Légende du roi Krogol: manuscrit tout d'abord perdu, puis retrouvé, sinon interrompu, toujours cité par fragments. Ce que le locuteur se croit être voué à écrire ne cesse de s'effriter: « Quand on est si généreux on éparpille ses trésors, on les perd de vue... [...] Des véritables merveilles... des bouts de légende... de la pure extase... C'est dans ce rayon-là que je vais me lancer désormais... » (MC, 18) Malgré sa bonne volonté et son acharnement, il n'arrive pas à lier les fragments de sa légende. Comme les éclats de souvenirs, les fragments de la légende restent épars.

1.5 : Le corps morcelé

Cette absence de principe centralisateur, caractéristique de la mort et de la destitution du moi qui contamine l'œuvre dans son ensemble, est fondamentale. Tout le prologue est fondé sur cette destitution intrinsèque, qui précède l'avènement de la voix elle-même et ses effets, ce qui justifie que le corps du locuteur, producteur de la voix, soit d'emblée présenté comme encombrant, débilitant et morcelé: « Je vomis quelque fois dans la rue. Alors tout s'arrête. C'est presque le calme. Mais les murs se remettent en branle et les voitures à reculons. Je tremble avec toute la terre. » (MC, 40) Ce corps, stigmatisé par la guerre et les pérégrinations de *Voyage*, échappe à toute forme de contrôle: « Je comprends pas tout... Faut que j'aille vomir aux cabinets... En plus sûrement c'est le paludisme... J'en ai rapporté du Congo... Je suis avancé par tous les bouts... » (MC, 43) En proie à ses symptômes, Ferdinand ne maîtrise pas son corps. Cette absence de contrôle, ce dérèglement, signale une profonde altération de l'image unifiante de ce corps. Confronté à la mort de Madame Bérengé et à

²⁷ Jean-Pierre Richard : *Nausée de Céline*. Coll. « Poche ». France : Éditions Verdier, 2008, p. 14.

l'impossible représentation de sa propre mort, Ferdinand est plongé dans une sorte de fantasme régressif du corps morcelé, typique d'une profonde angoisse de mort, qui contamine et fragilise sa perception du monde, de tout ce qui l'entoure. Ce que Ferdinand projette sur le monde et les autres, c'est cette vision de son corps, son altération, et les sensations qui lui sont rattachées : « Quand je la voyais [Vitruve] farfouiller dans les recoins de son bazar je pourrais jamais tout écrire combien qu'elle me dégoûtait. À travers le monde entier y a des camions chaque minute qui écrasent des gens sympathiques... » (MC, 20) Le profond dégoût qu'il éprouve envers son propre corps est projeté sur les autres et génère le sentiment angoissant d'être transparent. À l'honnêteté de son propre regard, il oppose la loucherie des autres, cette manière de n'être pas nets, de tricher ou de mentir: « Question de loucher, la Vitruve, j'ai jamais vu pire. Elle faisait mal à regarder. / Aux cartes [...] Quand elle était prise alors par l'incertitude et la réflexion, derrière ses carreaux, elle en voyageait du regard comme une vraie langouste. » (MC, 20). Cette faculté d'y voir clair n'a aucun lien avec un don surnaturel. Ferdinand malade est celui qui regarde la réalité bien en face: il n'y a pas chez lui de regard oblique ou biaisé, ce qui explique qu'il ne cesse de dénoncer la biglerie des autres. Expulsé, détaché de toute expérience aliénée par la conscience, il est ce « je » excentré de la sphère du moi par qui la vérité peut advenir. C'est donc de l'extérieur, en étant hors de soi, que le locuteur tente ici de se ressaisir et c'est ce sentiment de dépossession, cette sensation d'un corps profondément morcelé qui explique qu'il ne cesse d'évoquer tout ce qui échappe à son contrôle: il voit ce qu'il ne veut pas voir, entend ce qu'il ne désire pas entendre et sent ce qu'il ne veut pas sentir. La laideur de Vitruve, ses bobards, mais aussi son odeur: « La mère Vitruve elle émanait une odeur poivrée. C'est souvent le cas des rouquines. Elles ont je crois, les rousses, le destin des animaux, c'est brute, c'est tragique, c'est dans le poil. Je l'aurais bien étendue moi quand je l'entendais causer trop fort, parler des souvenirs... » (MC, 20-21) Ce corps, objet de tous les dérèglements, travaillé par une multitude de sensations, devient le sujet et la cible de tout ce qui peut être senti ou ressenti. Le corps n'offre alors aucune protection au

sujet marqué qu'il est par une porosité entre l'intérieur et l'extérieur, ouvert à tout ce qui peut causer sa perte. Sans l'illusion d'un « moi » consistant, le sujet n'est à l'abri de rien, livré à la plus grande vulnérabilité, mais aussi à la plus grande vérité.

Le corps, dès le prologue, présenté comme morcelé, ne s'unifie pas; et cette absence de structuration est significative: si le locuteur peut jouer de son image du corps, s'amuser à la déformer et l'altérer dans le dire lui-même, c'est qu'elle a préalablement existé, avant sa destitution. La Légende du Roi Krogold de Ferdinand subit le même destin: on ne la découvre qu'à travers les fragments que Ferdinand a réussi à récupérer, à sauver. Le désastre a déjà eu lieu. Dans le prologue, Ferdinand commence à parler, comme dans *Voyage*, au moment où il est arrivé au bout de l'expérience, ayant déjà vécu la conclusion de sa propre mort sur le plan symbolique: celle du « moi ». Tout le prologue est élaboré en fonction de cette présomption de survie qui caractérise celui qui dit « je »: il doit nécessairement avoir survécu à sa propre histoire, celle de son effondrement, pour nous raconter comment il est arrivé là. Parce qu'il s'agit de justifier l'état dans lequel il se trouve au moment où il se met à parler, où il se décide à prendre la parole. Ce corps, qui apparaît là, qui porte en lui les traces de ce qui est déjà advenu, est ce qui a chu de l'expérience, ce qu'il en reste: une forme de loque. Profondément altéré, assailli de toute part par les symptômes de sa propre déchéance (vertige, nausée, diarrhée, bourdonnement, insomnie, etc.), il incarne le déjeté, l'objet dévié de sa fonction: « [...] à l'époque où je bourdonnais des deux oreilles et encore bien plus qu'à présent, que j'avais des fièvres toutes les heures [...] » (MC, 18) Sujet, sans aucun doute, bel et bien incarné, mais aussi enfiévré, emporté, et qui doit composer continuellement avec les réactions imprévisibles de son propre corps. Le corps se révèle ainsi le lieu privilégié d'où surgit et sur lequel se joue l'inattendu: tout ce que l'on ne peut pas véritablement prévoir: « [...] Metitpois [...] Ça lui a pas beaucoup servi de prospecter la Rolandique, "la troisième" et le noyau gris... Il est mort du cœur finalement dans des conditions pas pépères... » (MC, 28) Impossible d'anticiper l'avènement de sa propre

fin, le moment exact où un sujet est voué à disparaître et dans quelles circonstances: « Chez Gustin c'est sa ligne de vie qu'est plutôt en force. Chez moi, ça serait plutôt la chance et la destinée. Je suis pas fadé question longueur d'existence... Je me demande pour quand ça sera ? » (MC, 27) Toute tentative de prédiction, de lecture des signes, s'avère inutile, ce qui démontre bien que tout sujet se conjugue avant tout à de l'inattendu, l'immédiat ne pouvant jamais être garant de ce qui est à venir.

D'où les commentaires et cette insistance, dans le prologue, concernant ce désir d'anticiper l'avenir et qui revient sous forme de variation. C'est tout d'abord Madame Vitruve: « Aux cartes, aux tarots c'est-à-dire, ça lui donnait du prestige cette loucherie farouche. Elle leur faisait aux petites clientes des bas de soie... l'avenir aussi à crédit. » (MC, 20) et, puis, Gustin Sabayot, qui prédit quels malades se présenteront à la clinique en fonction des nuages: « "Ferdinand, qu'il me faisait, aujourd'hui ça sera sûrement des rhumatismes ! Cent sous !"... Il lisait tout ça dans le ciel. Il se trompait jamais de beaucoup puisqu'il connaissait à fond la température et les tempéraments divers. » (MC, 23) Au lieu de se concentrer sur le moment présent, ces personnages semblent prisonniers d'une certaine nostalgie du passé, indissociable du souci pour l'avenir: « Il me connaît bien Gustin. [...] Il demande plus grand-chose au monde. Il a un vieux chagrin d'amour. Il a pas envie de le quitter. [...] Il changera pas avant de mourir. » (MC, 17); « Avec Metitpois, un vrai maître, on y a passé bien des dimanches à fouiller comme ça les sillons... pour les manières qu'on a de mourir... Ça le passionnait ce vieux daron... Il voulait se faire une idée. » (MC, 27) La peur associée, pourrait-on dire, à la fatalité d'un temps, à la fois linéaire et irréversible, mène indubitablement à la mort. De ce point de vue, passé et avenir correspondent et s'annulent l'un l'autre. Peu importe de quel côté le locuteur et Metitpois parcourent le sillon, ils aboutiront nécessairement à une abolition: qu'il s'agisse d'un retour vers l'origine ou d'une anticipation de leur propre fin.

Du point de vue du langage, de l'interprétation, c'est l'inverse qui se produit: il y a un renversement des temps. Ce n'est plus le présent qui détermine l'avenir, mais

l'avenir qui, en tant que potentiel de retour de l'oublié, détermine le présent. Voilà le bon ordre à suivre pour trouver comment le sens se construit du point de vue de l'énonciation. Le retour du passé est ce qui se manifeste sous la forme d'un symptôme et ce n'est que celui-ci, tout d'abord, que nous voyons. Cette trace, dans le corps du texte, apparaît comme un signifiant qui insiste, à différentes fréquences, dans la chaîne des énoncés. Chaque signifiant, venu de la parole de l'autre et incrusté dans le corps, reste tout d'abord à l'état de trace, trace incomprise au moment même où elle se manifeste, mais qui prendra son sens, pour le lecteur, quand, au fur et à mesure de son avancée dans la lecture, il aura compris ce que ce phénomène de répétition produit, à savoir le sens de l'histoire et le destin du sujet. Le prologue annonce un récit d'enfance qui, lui, s'articule de manière linéaire, l'accumulation des épreuves déterminant le présent. Mais du point de vue de l'énonciation et dans la perspective du prologue, la trajectoire à suivre est autre. En fait, c'est parce que la parole de Ferdinand adulte, issue de ce corps malade, a soudainement un avenir que le sujet peut aller à rebours de l'histoire. Ce que les signifiants fabriqués par l'écriture retrouvent, c'est « [...] le signal effacé de quelque chose qui ne [prend] sa valeur que dans un futur, par sa réalisation symbolique, son intégration à l'histoire du sujet. Littéralement, ce ne sera jamais qu'une chose qui, à un moment de son accomplissement, *aura été*.²⁸ » Dans l'instant de la lecture, le lecteur ne peut qu'être le témoin d'un sens en train de se faire et ce, sans pouvoir en saisir toute la portée. Ce qui résume le mieux l'effet de ce prologue est donc l'expression « en ma fin est mon commencement », dans le sens où c'est seulement au moment où tout aura été dit, que le véritable sens, associé à chacun de ses signifiants, pourra commencer à advenir et que le prologue, qui n'est que l'aboutissement de ce parcours et de celui de *Voyage*, pourra prendre tout son sens.

²⁸ Jacques Lacan : *Le Séminaire Livre I*, « Les écrits techniques de Freud ». Paris : Éditions du Seuil, 1998, p. 251.

1.6 : La création du sens : « fouiller les sillons ».

Que signifie « fouiller les sillons » (MC, 27) ? L'expression de Ferdinand, pour décrire la passion de Metitpois, est intéressante. Associée à l'art de deviner l'avenir, d'interpréter les signes, elle crée une association entre le corps, soumis à l'épreuve du temps, et une façon de voir particulière, c'est-à-dire de déchiffrer l'histoire. Les « sillons » renvoient aux lignes de la main qui correspondraient à la ligne du temps. Selon l'écriture de ces lignes le temps qui reste à vivre est par avance tracé. L'écriture célinienne renverse cette logique: c'est le présent de l'interprétation qui détermine le passé et relance l'avenir. Il y a en effet dans ce roman deux temps qui pour le lecteur sont simultanés: celui de l'expérience et celui de l'interprétation. Par cet aspect imagé, le temps passé devient une étendue à reparcourir au présent, un train emporté sur ses rails dont Ferdinand est maintenant le maître : « Je suis le chef de la gare diabolique. Le jour où moi je n'y serai plus, on verra si le train déraile. » (MC, 40) Dès que le récit d'enfance débute, on assiste à un dédoublement du « je » initial. Au « je » du présent vient se joindre le « je » du passé, et ce dédoublement permet au lecteur d'avoir, simultanément, deux points de vue sur ce qui est énoncé. Le « je » enfant avance à travers les expériences, et se constitue dans son apprentissage de la parole, transporté par le « je » du présent qui raconte à partir de son savoir actuel. Ce principe de voyance est pris en charge, sur le plan formel, par la voix. C'est à travers cette division que se pose le problème de la dynamique de l'œuvre et du sens à suivre, à donner à ce double mouvement, qui permet au bout du compte, qu'un véritable récit advienne, que le passage à la narration s'effectue. Pour bien comprendre comment le sens se crée à l'intérieur de l'œuvre et ne pas rester pris dans le croisement de ces deux dynamiques contraires qui ne se joindront jamais, l'écart étant maintenu du début à la fin, il faut évidemment se servir des éléments fournis par le texte. Ici, ce que la métaphore du train indique, c'est que le temps se mesure en fonction des modifications et des déplacements observés dans l'espace.

Donc, temps et espace correspondent, que ce soit du point de vue des énoncés ou de celui de l'énonciation.

Dès l'ouverture, cette relation est mise en scène: Ferdinand, malade, demeure confiné dans l'espace de sa chambre. Le temps correspondant à cet état n'est pas un temps objectif, maîtrisable et calculable à l'aide d'un instrument, mais un temps subjectif marqué par la violence du corps malade qui résulte de son histoire: « L'homme, en effet, n'habite pas "dans" le temps, il n'existe qu'habité "par" le temps car, fondamentalement, il est habitable par lui.²⁹ » Cela explique cette sensation d'un ralentissement du temps, cette impression de lenteur. Le corps est ce qui crée ce rapport intime entre l'humain et le temps, mais aussi ce qui détermine son rapport à l'espace; ce corps, sur le plan des sensations, est habité par le temps. On est ainsi plongé dans un rapport au temps et à l'espace de l'ordre de l'imaginaire, rapport qui se joue sur le mode de l'intériorisation ou de la projection. En ce sens, le corps peut être l'espace à parcourir du point de vue des sensations et le monde, lui, n'être que l'expansion du corps humain, le lieu de sa projection, c'est-à-dire que le sujet, dans sa perception du monde, ne répète que l'aliénation fondamentale à sa propre image. L'évocation du principe de la voyance, que suggère la lecture des sillons qui précède la crise de délire, semble indiquer ce rapport. Être voyant, qui signifie « voir clair » et être doué d'une seconde vue, avoir le don d'une double vue, nous renvoie à l'énonciation qui porte, sur le plan formel, la trace de ce dédoublement, qui caractérise le sujet. Simultanément, à l'intérieur de la voix, ces deux rapports au temps et à l'espace sont actualisés, superposés l'un à l'autre. La ligne du temps est à déchiffrer – écrite avant de s'accomplir – le futur étant déjà tracé par la voix, mais le temps, dimension constitutive de la parole, reste à décrypter. Il ne s'agit donc pas de suivre, à tour de rôle, l'une des deux voies proposées, soit par les énoncés soit par l'énonciation, mais de comprendre leur rapport, ce qui lie ces deux modes

²⁹ Alain Didier-Weill: *op. cit.*, p. 266.

d'interprétation, c'est-à-dire de comprendre l'expression « fouiller les sillons » comme la métaphore de l'acte que s'apprête à accomplir Ferdinand : déchiffrer, interpréter les traces de ce qui a eu lieu et en produire la signifiante. Il ne s'agit pas de suivre le sillon, mais de le « fouiller » et le creuser, comme le texte nous l'indique.

Et dans cette démarche, le temps de l'expérience passant à l'écriture est indissociable de celui de l'interprétation. Ce qui produit le prologue, le savoir associé à l'expérience, est aussi ce qui mène inévitablement à un retour à l'enfance, aux années d'apprentissage, et c'est au moment où le délire survient que la voyance interprétative, qui caractérise le « je », atteint sa plus grande acuité, engendre sa plus grande clairvoyance. Le délire, maladie liée à l'expérience et donc effet du temps passé, déclenche la possible lecture enfin vraie de l'histoire. En tant que registre de la poétique célinienne, il pousse cet état de voyance et de double vue à son paroxysme, jusqu'à l'état de vision. Le corps, littéralement emporté, saisi, par le dire qui le traverse, nous fait alors voir ce qui constitue l'acte même de dire quand on est happé, dépassé, par une parole qui nous prend tout entier à bras le corps et s'actualise à notre corps défendant, hors de toute forme de contrôle. État d'emportement, certes, qui implique, par sa puissance, l'effondrement de celui qui en est l'objet. L'énonciation, par le délire, montre alors ce qui se produit quand le corps devient lui-même le lieu de passage de la parole. Dès l'ouverture, c'est tout un réseau de motions et d'émotions au sens célinien qui est mis en place, en jeu, et qui se mettent à circuler dans le corps du texte. Par leurs emplacements spécifiques et leurs reprises dans la chaîne signifiante, ils se mettent à produire du sens, non plus selon la logique linéaire des énoncés, mais par bonds, de manière intermittente. Quand le délire se manifeste, c'est un effet de surcharge qui se produit, créant une congestion, un amoncellement de mouvements qui sont les motions céliniennes par excellence. Ainsi en est-il de l'émeute qui a conduit Ferdinand dans son lit, le lieu d'où il nous parle: « C'était envahi les pelouses, des milliers à travers l'avenue. Il en arrivait tout le temps d'autres du fond de la nuit... » (MC, 37) Ce qui est figuré là est ce qui s'opère,

simultanément, sur le plan de l'énonciation: « On s'écroule, on grouille tous ensemble, on s'étrangle. C'est une grande furie. » (MC, 38) Une grande furie s'empare à la fois du corps du locuteur et du corps textuel pour faire advenir la vérité de l'histoire émanant des motions pulsionnelles. Le délire, comme le train qui continue de rouler quand il n'y a plus de rail, creuse en l'écrivant les sillons d'une histoire passée et pourtant encore à venir. Ce sillon creusé par le délire provient de ce que Céline appelle le « rendu-émotif », autant dire ces motions, consubstantielles au corps et à la parole, qui affectent et structurent celui qui dit « je » : « moi, je capture toute l'émotion !... toute l'émotion dans la surface ! d'un seul coup !... je décide !... je la fourre dans le métro !... mon métro !... tous les autres écrivains sont morts !... et ils s'en doutent pas !... ils pourrissent à la surface [...] » (EPY, 74-75) Tout ce qui est de l'ordre du ressenti, dedans dehors confondus, est emporté par le train ou le « métro émotif ». Délirer, c'est alors continuer sur son erre quand « il n'y a plus de rail³⁰ », voire créer ses propres rails. Cette image, Céline la propose à sa manière lorsqu'il expose les aspects de son style et de sa poétique. Poétique qui met en scène un « je » se définissant avant tout par sa relation à l'altérité qu'est la mort : « je lui fausse ses rails au métro, moi ! j'avoue !... ses rails rigides !... je leur en fout un coup !... il en faut plus !... ses phrases bien filées... il en faut plus !... son style, nous dirons !... je les lui fausse d'une certaine façon, que les voyageurs sont dans le rêve... qu'ils s'aperçoivent pas... » (EPY, 84) Et que faut-il au « je » de l'énonciation pour faire tenir ses rails « *Exprès profilés* » (EPY, 84): « Mes trois point sont indispensables !... (...) Pour poser mes rails émotifs !... simple comme bonjour !... sur le ballast ?... vous comprenez ?... ils tiennent pas tout seuls mes rails !... il me faut des traverses !... » (EPY, 94) Cette poétique du délire met ainsi en jeu une parole emportée sur des rails « *exprès profilés* » par les trois points, symbole par excellence du transport et du vibré des motions dans l'écriture.

³⁰ Daniel Sibony : *op. cit.*, p. 338 : « Notre approche du délire comme croyance en des rails qui continuent, là où il n'y a plus de rails [...] » Cette figuration du délire sous forme de rails est un concept de Daniel Sibony.

Dès que le « je » se met à parler, il ne cesse de nous montrer, sur le plan de la figuration, ce qu'il fait : comment la représentation du bateau fantôme, que l'on retrouve dans le prologue, ou celle du ballon de Courtial des Pereires, que Ferdinand rafistole durant ses années d'apprentissage, deviennent les lieux mêmes d'une concaténation de signifiants, c'est-à-dire les lieux d'une sublimation de la jouissance et de la déchéance héritées des parents. Ainsi, délirer signifie être assailli de partout et d'un seul coup par la matière-émotion, mais aussi être ravagé, dépossédé de soi, par une jouissance³¹ indicible qui se repère dans le parcours des signifiants. C'est le mode de transmission de ces signifiants qu'il faudra dégager dans le troisième chapitre de ce mémoire. Mais il importe d'abord de donner au délire sa fonction et son statut.

³¹ Cette notion de jouissance est à entendre comme l'« au-delà du principe de plaisir » théorisé par Freud dans : *Essais de psychanalyse, op. cit.* J.-D. Nasio, reprenant les concepts de Lacan, écrit à propos du corps en tant que jouissance : « Le corps défini non pas comme organisme mais comme pure jouissance, pure énergie psychique, dont le corps organique ne serait que la caisse de résonance. » Voir : *Cinq leçons sur la théorie de Jacques Lacan*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2001, p. 47. Cette définition, nous le verrons, convient parfaitement au corps célinien de *Mort à crédit*.

CHAPITRE II

DÉLIRER POUR DIRE L'HISTOIRE

2.1 : Effets de présence : dire « je »

Chez Céline, l'interprétation et le délire sont liées, *Voyage au bout de la nuit* en témoigne. Voilà où la logique du sens, propre à la langue, a mené Ferdinand: à cet état de déchéance qui le caractérise dès l'ouverture de *Mort à crédit*. Il en a fait l'expérience et en a payé le prix. Ce rapport à la langue, à la création du sens, est donc fondamental dans l'avènement de la poétique célinienne. Dès l'ouverture de *Mort à crédit*, Céline fait de la parole une poétique : c'est au locuteur, à celui qui dit « je », que revient la responsabilité « de fonder sur son propre engagement la possibilité d'inverser en présence l'absence ordinairement que notre langue manifeste.³² » Si la langue est synonyme d'absence et de dispersion, si elle représente ce qui menace le sujet de l'énonciation, la parole, elle, en étant allocution, est du côté de la présence et de l'incarnation. Pour que la langue existe, il faut d'abord qu'un locuteur s'en empare et l'actualise en paroles, devenant ainsi, par l'acte même de dire, ce qu'Émile Benveniste appelle une « instance de discours³³ ». Par conséquent, « [...] le mot "je" n'a pas de signification en lui-même, il est un indicateur de la référence du discours à celui qui parle. [...] donc, le pronom personnel est essentiellement fonction de discours et ne prend sens que quand quelqu'un parle et se désigne lui-même en disant "je".³⁴ » Pour qu'un « je » advienne, il faut donc qu'il y ait un sujet présent, qui se manifeste à travers l'acte même de dire, au moment où le discours est prononcé, d'où l'intérêt, dans le prologue, de mettre en scène un locuteur, qui s'assure de son droit de parole tout en s'appropriant la langue elle-même, avant

³² Michet Jerrey : « Sujet lyrique, sujet éthique », *Figures du sujet lyrique*. Paris : PUF, 1996, p. 141.

³³ Émile Benveniste : *Problèmes de linguistique générale*. Paris : Gallimard, 1967, p. 251.

³⁴ Paul Ricoeur : *La métaphore vive*. Paris : Éditions Seuil, 1975, p. 98.

que le passage à la narration, autant dire à l'écriture, ne s'effectue. Ce passage, évidemment, survient au moment où Ferdinand se retrouve seul dans sa chambre: en l'absence d'un destinataire réel, mais non pas virtuel. Pour continuer à dire, à exister sur le plan de l'énonciation, il n'a pas d'autre choix, en tant que locuteur, que de passer en mode narratif. Ce transfert engendre alors le dédoublement du « je » sous la forme d'un dédoublement temporel: « je » du présent et « je » du passé.

Dès l'ouverture du récit d'enfance, ce passage, sous forme de déplacement, est signalé dans l'énoncé: « Le siècle dernier je peux en parler, je l'ai vu finir... Il est parti sur la route après Orly... Choisy-le-roi... C'était du côté d'Armide où elle demeurait aux Rungis, la tante, l'aïeule de la famille... » (MC, 47) Passage symbolique de la locution à la narration qui implique la suppression d'un temps de verbe, associé à l'écriture, jugé désormais désuet et inconvenant: « Elle ne conversait la tante qu'à l'imparfait du subjonctif. C'étaient des modes périmés. Ça coupait la chique à tout le monde. Il était temps qu'elle décampe... (MC, 49) L'imparfait du subjonctif est un temps de verbe qui s'emploie plus à l'écrit qu'à l'oral, ce qui explique la réaction des autres membres de la famille devant la tante: « Mais quand elle se mettait à causer ils étaient tous forcés de se taire. Ils ne savaient pas quoi lui répondre. » (MC, 49) L'imparfait du subjonctif, comme la tante Armide, est relégué au passé. Il appartient maintenant à une époque révolue: « Dans le noir, derrière la tante, derrière son fauteuil, y avait tout ce qui est fini, y avait mon grand-père Léopold qui n'est jamais revenu des Indes, y avait la Vierge Marie, y avait Monsieur de Bergerac, Félix Faure et Lustucru et l'imparfait du subjonctif. Voilà. » (MC, 49) Si ce temps de verbe représente la persistance du passé comme l'art narratif de la Légende du Roi Krogold expose les marques d'un certain code littéraire, telle cette tante enracinée dans une langue morte ou « finie » et ce « Lustucru » qui n'est, outre l'allusion au personnage effrayant qui date du XVIIe siècle, qu'une transformation graphique, à visée ironique, de « l'eusses-tu cru », est sans conteste passé de mode. « Ce temps verbal désuet dans le français parlé, conservé avant tout dans la mémoire

écrite de la littérature, connote métonymiquement dans *Mort à crédit*, tout un monde (politique, religieux, familial) finissant qu'Armide incarne à elle seule.³⁵ »

L'imparfait du subjonctif est aussi considéré comme lourd et non économique : « Dans la cheminée derrière elle, jamais on avait fait de feu ! “Il aurait fallu que j'eusse un peu plus de tirage...” En réalité c'était raison d'économie. » (MC, 49) Ce temps de verbe n'est pas le propre de la culture populaire d'un enfant comme Ferdinand, issu d'un milieu modeste, mais surtout d'une autre époque. Le style du narrateur-locuteur, ancré dans le présent de la parole, s'oppose à ce style ancien, reste d'un temps clos et fini : « Elle parlait de quantité de choses dont personne se souvenait plus. [...] On reviendrait plus qu'au printemps s'étonner qu'elle vive encore... » (MC, 47) L'évocation des visites chez la tante Armide vise à nous mettre en présence d'un écart entre deux types de langages irréconciliables. Écart entre un français oral populaire, seul garant de l'émotion liée aux souffrances éprouvées, à une certaine expérience d'humiliation, et un français d'un autre temps, qui, parce que révolu, garde ses distances avec la brutalité de la vie actuelle. Le « je » célinien ne vise pas le temps grammatical littéraire que représente l'imparfait de subjonctif. Il vise le « rendu émotif » qui est lyrique : « [...] c'est une fatigue à pas croire le roman “rendu émotif”... l'émotion ne peut être captée et transcrite qu'à travers le langage parlé... le souvenir du langage parlé ! et qu'au prix de patiences infinies ! de toutes petites retranscriptions !... » (EPY, 24-25) La tension exercée en permanence sur la langue pour la garder vivante crée un effet de présence contre l'absence qui menace continuellement le sujet dans la langue.

Il est donc impératif pour le sujet de dire « je », de s'approprier le discours, pour que le parlé dans l'écrit demeure une adresse fondée sur la relation à autrui : « [...] le drame de tous les lyriques, rigolos ou tristes, c'est leur “je” partout !...

³⁵ Jérôme Meizoz : « Ambivalences face à l'écrit sous la IIIe République : de Vallès à Céline », *Ethnocritique de la littérature III*, Pratiques, no 151-152. France : Éditeur CREM/Université de Lorraine, 2011, pp. 129-151.

précisément ! à toutes les sauces... la tyrannie de leur "je"... leur "je" les ravit pas, je vous jure !... mais comment échapper au "je" ?... la loi du genre !... la loi du genre ! » (EPY, 56) Cette affirmation de la loi du genre qui impose le « je », implique une relation à l'autre et produit son effet: une altération de la langue par divers procédés formels comme l'abondance des points de suspension et d'exclamation, la dislocation syntaxique des phrases ou l'interférence des différents niveaux de langages sociaux, qui représentent, chacun à leur façon, la parole en acte. Il s'agit de tours verbaux, opposés à une langue française classique, où l'énonciation prend le pas sur l'énoncé, et l'émotion sur le propos du locuteur. Cet accent mis sur les effets de voix ramène le corps au premier plan, dans toute sa matérialité: fièvre, vomissements, odeurs, saleté, etc. Dans le passage où il évoque les visites chez sa tante Armide, le narrateur ne dit pas : « Elle m'invitait aux caresses. J'y coupais donc pas. C'était froid et rêche et puis tiède, au coin de la bouche, avec un goût effroyable. » (MC, 48) Ou encore: « Devant l'église on abandonnait des cousins, ceux qui remontaient sur Juvisy. Ils repoussaient tous des odeurs en m'embrassant, *ça fait* souffle rance entre les poils et les plastrons. » (MC, 49, je souligne) Le corps dans son altération et l'accent mis sur les sensations, le ressenti, fait de ce « je » un sujet bel et bien présent. Le sujet manifeste le désir, la volonté, d'avoir un interlocuteur. Sa quête ne pourrait pas exister sans cette voix qui la porte et sans cette adresse implicite qui laisse supposer, du début à la fin du texte, une tension continuellement renouvelée vers un éventuel lecteur, dans le présent de l'énonciation.

2.2 : Au Bois de Boulogne : désir de sublimer

Chez Céline, la parole est toujours ce qui affecte le sujet. C'est donc en parlant que Ferdinand tente à son tour d'affecter l'autre, de l'atteindre. Et le prologue met cela en scène. Au Bois de Boulogne, Ferdinand, soudainement en proie à la fièvre, discute de sa Légende avec Mireille, la nièce de Mme Vitruve, et tente de

l'amadouer avec des mots, de la faire rêver: « Elle aimait ça parler des sous... Je lui ai raconté tout le boulot... Je lui ai garanti qu'il y aurait partout des princesses [...] On s'est parfaitement entendu pour toutes les choses du décor et même des costumes. » (MC, 36) Par le biais de l'imaginaire, Ferdinand s'efforce de séduire Mireille, d'être conciliant: « Je suis plein d'indulgence pour toi et de faiblesse même... C'est pas à cause de ton corps... [...] C'est ton imaginaire qui me retient à toi... Je suis voyeur ! Tu me raconteras des saloperies... Moi je te ferai part d'une belle légende... » (MC, 36) Entre eux, un pacte se conclut. Si Ferdinand, voyeur, prend un réel plaisir à se faire raconter des saloperies par Mireille, il lui propose, en échange, de lui raconter une belle Légende. Celle du Roi Krogol qu'il a lue enfant et qu'il travaille à récrire.³⁶ C'est un troc, la légende contre des récits émoustillants, car tout se paie et se négocie.

Si Ferdinand réussit à faire taire les gémissements de madame Vitruve avec de l'argent, cette stratégie, par contre, ne fonctionne pas avec sa nièce Mireille : « [...] la même voulait davantage, elle voulait tout. Elle me garde des rancunes. Ce qu'il faut c'est que je l'intéresse. Au Bois j'avais mes intentions, je lui raconterais une belle histoire, je flatterais sa vanité. » (MC, 35) Puisque la violence ne mène à rien avec Mireille, ne la dissuade aucunement de raconter des bobards, de pures calomnies à tout vent à propos de Ferdinand, celui-ci décide d'user d'une autre stratégie : « À cause des autos qui passent je lui propose d'aller dans l'Île qu'on serait mieux pour causer. Elle était garce, elle jouissait très difficilement et le danger ça la fascinait. » (MC, 35) Ayant l'habitude d'être à la merci des ragots de Mireille, victime de sa

³⁶ Céline a écrit des arguments de ballets qui s'apparentent à cette légende dans *Ballets sans musique, sans personne, sans rien* (Coll. « L'imaginaire ». Paris : Gallimard, 2001[1959]) qui se trouvaient initialement dans *Bagatelles pour un massacre*. Céline écrit ses ballets à partir de trames légendaires qu'il transfigure, mais qui gardent l'empreinte du genre fantastique : « La naissance d'une fée » (BM p.17-26) et « Voyou Paul. Brave Virginie » (BM p. 30-40). Dans le prologue de *Bagatelles*, Céline propose ses ballets à son confrère, Léo Gutman, pour satisfaire son désir de voyeurisme, c'est-à-dire d'observer les danseuses de près, sa nouvelle obsession, mais les dirigeants de « l'exposition juive » rejettent son idéal épique, qui n'est plus d'actualité. Cette circonstance suffit pour que Céline, au nom de sa « jouissance » rentrée (BM p. 41), se révolte et se lance dans son délire antisémite : l'écriture de pamphlets.

médiance, Ferdinand veut maintenant la séduire, réussir à la faire jouir en la faisant rêver, en sublimant ses désirs avec des mots. Si le rêve de Mireille est d'échapper à sa propre misère, de vivre dans de beaux quartiers, dans « une crèche sans totos » (MC, 35), Ferdinand n'hésite pas à s'en servir: « Je lui ai garanti qu'il y aurait partout des princesses, et des vrais velours à la traîne... des broderies à pleines doublures... des fourrures et des bijoux... Comme on a pas idée... » (MC, 36) Ne touchant « pas encore assez de flouze » (MC, 33) en tant qu'écrivain pour payer à Mireille ce dont elle rêve, Ferdinand a toutefois les moyens de l'enjôler avec des récits, des paroles merveilleuses. Ce que Ferdinand fait alors miroiter devant ses yeux, par le biais de sa Légende, c'est son désir à elle d'accéder à une meilleure condition, mais aussi son idéal épique; cet idéal du légendaire qui, il faut bien le dire, n'intéresse pas les autres, excepté Mireille quand il lui raconte. Pour ce qui est du manuscrit de la Légende réécrite par Ferdinand, personne ne lui accorde de valeur. Ferdinand accuse même la Vitruve, sa secrétaire, de lui détruire exprès sa jolie Légende: « Elle arrive enfin, ma Vitruve. Je me méfie d'elle. J'ai des raisons fort sérieuses. Où que tu l'as mise ma belle œuvre ? que je l'attaque de but en blanc. J'en avais au moins des centaines de raisons de la suspecter... » (MC, 18) Même chose pour Mireille : « Elle l'a pas trouvée non plus ma jolie Légende. Elle s'en foutait du "Roi Krogold"... C'est moi seulement que ça tracassait. » (MC, 22) Si Ferdinand s'accroche d'abord férocement à cet idéal stylistique et le défend envers et contre tous avec sa verve injurieuse, il finit toutefois par se faire une raison: « C'est fragile comme papillon. Pour un rien ça s'éparpille, ça vous salit. Qu'est-ce qu'on y gagne ? J'ai pas insisté. » (MC, 26) Ce n'est pas le rêve, le désir de sublimer la triste réalité, qui intéresse les gens, mais une autre force, une jouissance destructrice, dont Ferdinand veut se faire le voyeur. Sa légende restera ainsi à l'état d'ébauche, d'inachèvement.

Si Ferdinand, dans le prologue, récite certains fragments de sa légende à son cousin Gustin Sabayot et à Mireille, ces fragments sont tirés d'une œuvre plus longue, mais dont la totalité, la forme aboutie, ne semble jamais avoir existé. Dès

l'instant où Ferdinand évoque sa Légende et qu'il nous la présente indirectement, elle est déjà perdue, déjà dissolue, comme le sujet qui l'a produite et qui n'est plus lui-même qu'un sujet brisé par son histoire. Il y a donc impossibilité pour Ferdinand, de venir à bout de cette légende déjà commencée, de la raconter de manière continue et d'en clore le sens. Elle représente ce qui a cessé de s'écrire. Dans un monde désillusionné, rongé par la misère et dominé par un profond désir de mort, la légende est vouée à l'échec. Gustin le lui dit, lui répète: « Ah ! s'amuser avec sa mort tout pendant qu'il la fabrique, ça c'est tout l'Homme, Ferdinand. Ils la garderont leur chaude-pisse, leur vérole, tous leurs tubercules. Ils en ont besoin ! » (MC, 23) Tout cela est déjà entendu, mais c'est là, justement, la faiblesse de Ferdinand devant Mireille: « Elle savait raconter aussi de très belles histoires, comme un marin qu'elle aimait ça. Elle a inventé mille choses pour me faire plaisir d'abord et pour me nuire ensuite. Ma faiblesse à moi c'est d'écouter les bonnes histoires. Elle abusait voilà tout. » (MC, 22) Mais Mireille aime raconter des saloperies sur les gens en général et elle en raconte également sur Ferdinand: « [...] Lucie Keriben [...] On ragotait beaucoup chez elle. Elle m'a rapporté des cancans bien moches. Poissonneux à ce degré-là, ce pouvait être que la Mireille... Je me suis pas trompé... Pures calomnies bien entendu. » (MC, 33) Voilà leur dynamique et Ferdinand réagit sensiblement toujours de la même façon: « Je la vois venir... elle passe devant. Je lui carre un tel envoi dans le pot qu'elle en a sauté le trottoir. Elle m'a compris séance tenante mais ça l'a pas fait causer. [...] Elle voulait rien avouer la carne. Rien du tout. » (MC, 33-34) Parler, dans l'univers célinien, implique toujours une forme de justification, une tentative de faire reconnaître comme juste, légitime, une parole ou une action, afin de s'innocenter, mais Mireille ne donne pas dans ce rayon-là. Ce que sa parole va engendrer comme effet, elle le sait très bien: elle peut le prévoir, l'anticiper, et cette violence attendue ne l'empêche pas de recommencer : « Cette façon de répandre des bobards, c'était dans le but que je m'inquiète... Je me dépêchais le lendemain de leur donner satisfaction. La brutalité servait pas. Surtout avec la Mireille, ça la rendait

plus vache encore. » (MC, 34) Au contraire, cette violence, qui la stimule, elle semble en jouir, dans sa répétition.

Dans le prologue, la jouissance des femmes est associée à une forte appétence pour la souffrance, une tendance de type masochiste que la mère de la petite Alice, entraînant Ferdinand chez elle pour une consultation, s'empresse de nous révéler : « Elle en profite, la vache, alors que je suis paumé dans sa crèche pour me consulter à son tour. C'est à cause des marques des torgnioles [...] Elle retrousse ses jupes, des énormes marbrures et même des brûlures profondes. Ça c'est le tisonnier ! Voilà comme il est son chômeur. » (MC, 16) Cette façon qu'ont les femmes d'exhiber leur souffrance, sans pudeur, interpelle le Ferdinand voyeur, ce témoin dont le savoir sur la jouissance est fondé à la fois sur le voyeurisme et la clairvoyance. Il en connaît long sur la jouissance mortifère et ses manifestations. S'il éprouve de la compassion pour Madame Vitruve, c'est justement à cause de sa misère fondamentale : « De ce côté-là je la plaignais. Moi j'étais plus avancé sur la route des belles harmonies. Elle trouvait pas ça juste non plus [...] J'en avais mangé de la fesse et de la merveilleuse... je dois le confesser de la vraie lumière. J'ai bouffé de l'infini... » (MC, 21) De la compassion, il en a aussi pour Mireille qui, malgré son jeune âge, en connaît déjà un bout sur la souffrance et la jouissance. Dans les usines, elle a appris à la dure et elle a vite compris, dans sa condition, comment grimper les échelons et se faire une place : « Le Capital et ses lois, elle les avait compris, Mireille... Qu'elle avait pas encore ses règles [...] Le jour annuel de Fédérés, elle faisait honneur au patronage [...] Les bourriques en revenaient pas tellement elle était crâneuse ! Mais alors des molletons splendides, elle levait le boulevard derrière elle à bander l'Internationale ! » (MC, 34)

Si Ferdinand décide de l'entraîner avec lui au Bois de Boulogne, c'est bien parce qu'il sait que Mireille détient, à son insu, tout un savoir sur la jouissance des femmes et que ce savoir, seule une femme peut le lui transmettre. Pour la faire jouir et qu'elle se confie à lui, il tente, en lui confiant ses propres misères, à travers le récit

de sa belle légende, de lui montrer comment on peut arriver à sublimer cette misère, la transfigurer: « Voici Thibaud le Méchant, trouvère... [...] Il vient relancer Joad le fils surnois du Procureur. Il vient lui rappeler la vilaine histoire, l'assassinat d'un archer à Paris près du pont au Change quand ils étaient étudiants... » (MC, 36) Il s'agit d'un règlement de comptes et Mireille s'y connaît en règlement de comptes, en petites lâchetés: « Elle passait pour l'instant derrière Robert, Gégène et Gaston. Mais ils se préparaient ces petits des véritables malheurs. Elle les ferait tomber. » (MC, 34) L'histoire que Ferdinand lui raconte est également fondée sur une injustice : Thibaud le Méchant refuse de payer son décime à cause d'une injustice et au lieu qu'il y ait réparation de la faute, c'est lui que l'on traîne devant le Procureur. Parce qu'il veut rétablir les faits, qu'il a besoin d'être entendu et que la vérité soit reconnue, Thibaud se livre lui-même à la justice et se fait l'objet d'un procès qui, d'emblée, n'est pas censé être le sien. Par sa propre dénonciation, il ne fait qu'accentuer la perturbation de l'équilibre social et devient, ainsi, la victime des circonstances, « pieds et poings liés, écumant, en loques, traîné devant le Procureur. » (MC, 36) C'est donc une histoire terrible que Ferdinand raconte à Mireille et qui résume bien sa propre histoire, son propre malheur: comment, pris par les circonstances, il a été, lui-même, dès son plus jeune âge, entraîné dans un enchaînement d'épreuves et de catastrophes. Comment, malgré sa bonne volonté, ses années d'apprentissage ont été une série de ratages, lui révélant sa profonde inadéquation aux choses et au monde. C'est cela que Ferdinand s'apprête à nous raconter, la Légende n'étant ici, dans un tout autre style, qu'une sorte de préambule au récit à venir sur le point de s'ouvrir.

Ferdinand raconte cette histoire à Mireille parce qu'il pense qu'avec son expérience de la misère et son insatiable besoin de jouissance, elle est en mesure de comprendre ce qui se trame dans cette Légende, c'est-à-dire la fatalité qui entraîne parfois un innocent d'une catastrophe à l'autre, sans raison. Ça, Mireille est capable de le saisir et ce, même si elle n'est pas du tout plongée, comme Ferdinand, dans la quête d'un savoir quelconque. Ce qui l'intéresse, elle, c'est la jouissance elle-même,

bien perverse, sous toutes ces formes: « Fallait voir ses hanches ! Un vrai scandale sur pétard... Toute plissée sa jupe... Pour que ça tienne bien la note. L'accordéon du fendu. » (MC, 21) Elle n'est pas dans la tendresse ni dans la compassion : « Mireille qu'est balancée en athlète des hanches... du bassin... » (MC p. 37) Elle ne fait pas dans le sentiment ni la pitié. Cette histoire que Ferdinand lui raconte, évidemment, lui plaît : « Mireille le ton lui plaisait, elle voulait qu'on en rajoute. Ça faisait longtemps qu'on ne s'était pas aussi bien compris. » (MC, 36) Mais l'envie de satisfaire sa propre jouissance reprend rapidement le dessus: « Dans les allées de Bagatelle il ne traînait plus que quelques couples. Mireille était consolée. Elle a voulu qu'on les surprenne... On a quitté ma belle Légende pour discuter avec rage si le grand désir des dames, c'est pas de s'emmancher entre elles... » (MC, 36-37) Ferdinand veut voir, et Mireille lui dévoile ainsi un réel impudique qui prendra tout son sens à la fin du prologue.

Par sa Légende, Ferdinand réussit donc à divertir Mireille durant un court instant, mais ne parvient pas à l'amadouer. Si elle a toujours eu un malin plaisir à médire de Ferdinand, elle le fera encore: « D'un coup je la préviens : "Si tu répètes à Rancy... Je te ferai manger tes chaussures !..." Et je la saisis sous le bec de gaz... Elle prend déjà l'air victorieux. Je sens qu'elle va débloquent partout que je me conduis comme un vampire ! [...] Alors la colère me suffoque... » (MC, 37) Et voilà que sous l'effet de la fièvre tout s'embrouille, s'emmêle: colère, anticipation de l'humiliation à venir, violence, hallucinations auditive et visuelle, fantasme orgiaque qui devient émeute – corps collectif en transe. Tout s'accélère, se précipite: « "Vas-y Ferdinand !" qu'ils m'encouragent tous. C'est une énorme rumeur. Ça monte des bois. "Dérrouille-là bien ta gamine ! Il va lui en sortir une !" Forcément ça me rendait brutal de les entendre me stimuler. » (MC, 37) Entraîné par le délire, le dérèglement de tous ses sens, Ferdinand voit la foule se déchaîner, lui-même emporté par le déchaînement de ses propres pulsions: « Toutes les robes étaient en lambeaux... nichons branlants, arrachés... petits garçons sans culottes... Ils se renversaient,

piétinaient, se faisaient jaillir à la volée... » (MC, 37-38) Ce qu'il nous donne à voir, c'est alors une multitude de corps dénudés, violemment emportés, par le mouvement de la foule, par la violence d'une brutale décharge pulsionnelle et ce, jusqu'à ce que tout s'écroule, jusqu'à ce que l'effondrement généralisé de la horde se produise. Cet effondrement, c'est évidemment le sien, celui de son propre corps, témoin hyperbolique de la vérité, de ce carnage qui fait le fond de l'humain.

2.3 : Rejet et inadéquation de la Légende

Au moment où l'émeute hallucinée se produit, Ferdinand est emporté par la violence d'un déchaînement qui ravage tout sur son passage. Si, par le biais de sa Légende, il a tenté momentanément de contrer cette vacherie humaine que sont le chantage et la médisance, le réel revient en force affirmer sa loi : « Des taillis, des petits bosquets, de partout les gens surgissent pour nous admirer, par deux, par quatre, en vraies cohortes. Ils tiennent tous leur panais en main, les dames retroussées derrière et devant. Des osées, des pas sérieuses, des plus prudentes... » (MC, 37) Ce que Ferdinand nous montre, sans détour, c'est la loi du Bois de Boulogne: cette loi, dans sa composante sexuelle, qui gouverne la jouissance des corps, la commande. Dans un monde où le déchaînement des pulsions, l'assujettissement à l'autre et la misère triomphent, l'idéal de la Légende, avec ses héros et ses princesses, son langage soutenu et ses valeurs chevaleresques, n'a plus sa place. Cet idéal, désuet et inadéquat, comme la tante Armide et l'imparfait du subjonctif, appartient maintenant à une époque révolue. La preuve : chaque fois que Ferdinand tente de faire advenir cet idéal, que ce soit dans le prologue ou dans le récit de son enfance, il en est détourné : « Gustin, il n'en pouvait plus. Il somnolait... Il roupillait même. Je retourne fermer sa boutique. » (MC, 27) Si la Légende distrait passagèrement Gustin de son vieux chagrin d'amour et de ses tracasseries, elle ne produit pas l'effet escompté: au lieu de le faire rêver, elle l'endort ou le rend méfiant. Cet idéal de la Légende, semblable à l'art du conte, appartient aux illusions de la jeunesse, à un passé bel et

bien terminé pour Gustin: « Il se méfiait. Il voulait pas trop rajeunir. Il se défendait. Il a voulu que je lui explique encore tout... le pourquoi ? Et le comment ?... » (MC, 26)

Quand Ferdinand, dans son récit d'enfance, évoque l'achat du recueil, par sa grand-mère Caroline, « Les Belles Aventures Illustrées », dans lequel se trouve la Légende du Roi Krogold, c'est aussitôt pour nous signifier le rejet de cet idéal mensonger qui n'est plus d'actualité et qui semble même être devenu un tabou: « Elle me les cachait même dans son froc, sous trois épais jupons. Papa voulait pas que je lise des futilités pareilles. Il prétendait que ça dévoye, que ça prépare pas à la vie, que je devrais plutôt apprendre l'alphabet dans des choses sérieuses. » (MC, 70) C'est cette même Légende que Ferdinand adolescent va lire au petit André, chez Monsieur Berlope, quand il fait ses débuts dans le commerce, comme il nous le racontera. Comme pour Gustin, ce sont les calomnies racontées sur Ferdinand qui vont produire, auprès du petit André, qui craint pour sa situation, le plus d'effet: « Y en avait un calicot, le grand Magadur [Lavelongue, le chef du personnel] [...] C'est lui qui a monté André, qui m'a scié dans son estime... [...] Il lui a fait tout un tabac, pour le détourner contre mezig... C'était facile, il était très influençable. » (MC, 151) Si le jeune Ferdinand tente alors de contrer l'effet des ragots de Lavelongue, c'est-à-dire d'amadouer la méfiance du petit André en lui racontant la Légende du roi Krogold, le charme de cette opération sera de courte durée: « Voilà, on a beau dire, beau prétendre, ça fait quand même son effet. Petit André, il aurait bien demandé au fond que je raconte la suite... que j'ajoute des détails... Il aimait bien les belles histoires... Mais il redoutait que je l'influence... [...] Il voulait pas que je l'ensorcelle... » (MC, 155) La Légende est par essence ensorcellement. Sa lecture faite par Ferdinand au petit André, pour renouer le contact et continuer à le mystifier, devient l'occasion pour le patron d'accuser l'enchanteur de débaucher l'enfant, de le détourner de son travail et de son asservissement. Ce que Ferdinand raconte à André n'a rien d'idyllique: un peuple pris au piège et traqué, en proie à l'oppression d'un Roi sanguinaire et sans pitié, qui jouit de sa domination absolue. Ce que le récit dénonce,

sous prétexte de raconter l'histoire d'une monarchie absolue, c'est la domination patronale. Ferdinand, dans sa tentative de déclencher un désir d'affranchissement, se fait surprendre par M. Lavelongue et devient l'objet d'un rejet : remettre en question l'asservissement des petits aux mains des tout-puissants est inadmissible. Lavelongue profite clairement de la situation pour se débarrasser de Ferdinand comme d'un élément compromettant : « [...] à présent c'est un comble ! Tu restes, me dit-il, des heures caché au grenier !... Au lieu d'avancer ton travail !... Et tu débauches le petit André !... Il t'a surpris ! Ne nie pas ! En train de raconter des histoires ! des dégoûtantes même !... » (MC, 155)

Gustin, contrairement au petit André, n'est pas dupe de la rêverie, des illusions du genre fantastique propre à la Légende que lui lit Ferdinand. Il a déjà eu son lot de malchances, de misères et il connaît bien la vacherie des hommes: « Tout d'abord, il [Gustin] avait bien plu [...] Et puis à un moment donné il a cessé de plaire [...] C'est à qui lui ferait des misères. On s'est bien régalé de sa fiole; on l'accusait à peu près de tout, depuis d'avoir les mains sales, de se gourer dans les doses, de pas savoir les poisons... » (MC, 31) À partir du moment où Gustin s'est mis à réussir, à avoir un peu de succès, ça s'est retourné contre lui: « Toute la crasse, l'envie, la rogne d'un canton s'était exercée sur sa pomme. La hargne fielleuse des plumitifs de sa propre turne il l'avait sentie passer. » (MC, 31) Même chose pour Ferdinand, discrédité par les calomnies de monsieur Lavelongue devant le petit André, l'enfant du peuple: « Tout ce que je pouvais dire ou faire ça lui semblait louche. Dans son estime j'étais un traître. Si jamais il perdait sa place, il me l'avait raconté, sa tante lui foutrait une telle danse, qu'il s'en irait à l'hôpital... Voilà ! C'était convenu depuis toujours... » (MC, 152) André aime bien les belles histoires, mais la peur de sa tante et du monde en général demeure, pour un garçon de sa condition, une menace plus réelle que la consolation que peut lui apporter, momentanément, le savoir et la compassion de Ferdinand qui lui offre une légende. Ferdinand aurait bien aimé lui démontrer sa bonne foi autrement, mais il n'en a pas les moyens: « Plutôt qu'il me

soupçonne de vouloir lui faucher son boulot... j'aurais préféré cent fois qu'on me foute à la porte tout de suite... [...] C'était des grandes résolutions... Bien au-dessus de tous mes moyens... » (MC, 151)

Ne dit-il pas, dans le prologue, à propos de son travail à la clinique: « [...] ils ont pour moi tous les mépris. Encore heureux de ne pas être viré. La littérature ça compense. » (MC, 18) Pour Ferdinand, victime d'un monde désabusé, la littérature est une manière d'équilibrer les choses, mais sa Légende, qui ne produit que méfiance et dégoût, se révèle sans cesse inappropriée. Ferdinand adulte évoque donc cette légende comme étant l'une de ses belles œuvres devenues inadéquates au monde. Ainsi, elle traverse l'œuvre de Céline comme un morceau littéraire à la dérive, fragment stylistique détaché, perdu, témoignant d'un temps révolu et d'un naufrage advenu et irréversible.

Après le récit de *Voyage au bout de la nuit*, où c'est le déchaînement des pulsions révélées par la guerre qui l'emporte, la Légende n'est plus qu'un ouvrage d'imagination démodé en tant que genre dont la langue ne correspond plus à l'état actuel du monde et des choses. Elle ne saurait aider Ferdinand à entrer dans la vie, à affronter le monde réel. Elle n'est pas, non plus, ce qui prépare le lecteur au style de récit que Ferdinand s'apprête à faire de son enfance et qui n'a rien d'idéalisé: « Je pourrais moi dire toute ma haine. [...] J'aime mieux raconter des histoires. J'en raconterai de telles qu'ils reviendront, exprès, pour me tuer, des quatre coins du monde. » (MC, 14) Voilà le programme de *Mort à crédit*: nous raconter comment Ferdinand, à travers ses années d'apprentissage, a progressivement acquis un savoir singulier sur la jouissance morbide qui mène le monde. Jouissance déferlante que seul le délire comme voie d'accès à la vérité permet de voir et d'entendre, en toute lucidité, dans la débâcle généralisée, annoncée par la rumeur et créée par l'émeute.

2.4 : Le délire comme voie d'accès à la vérité

L'émeute, au Bois de Boulogne, indissociable de la fièvre, est l'un des facteurs de la révélation qui va progressivement entraîner l'abandon des idéaux mensongers. Pour raconter son histoire, au moment où le monde se révèle sens dessus-dessous, Ferdinand n'aura plus d'autre choix que d'en passer par le délire, cet état de dépossession où il est, de manière intermittente, au paroxysme de son acuité interprétative. Voilà ce que l'émeute, cette catastrophe inattendue qui est une hyperbole du réel, lui révèle: le délire comme voie d'accès à la vérité et seule façon de transposer, de sublimer, cet incontestable désir de mort omniprésent chez l'être humain. Du plaisir de sublimer sa propre misère avec des mots, Ferdinand se retrouve subitement confronté au spectacle d'une jouissance brutale qui happe tout sur son passage, emporte tout sans distinction. L'émeute advient là dans toute son horreur: elle est ce précipité qui, dans la confusion générale, déclenche un véritable carnage dont témoigne, dans le présent de la vision, l'amoncellement des corps grouillants. L'événement, en tant que catastrophe, a ici une fonction de dévoilement, d'épiphanie. Dans sa quête de vérité et de savoir, c'est ce réel qui intéresse Ferdinand et dont il veut rendre compte dans le récit qu'il s'appête à faire. Si, par le biais de la Légende, il tente tout d'abord de se créer une généalogie idéale, riche et pleine de noblesse, Ferdinand revient vite à sa véritable filiation, qui est d'un tout autre ordre: « C'est sur ce quai-là, au 18, que mes bons parents firent de bien tristes affaires pendant l'hiver 92 [...] / C'était un magasin de "Modes, fleurs et plumes". Y avait en tout comme modèles que trois chapeaux, dans une seule vitrine [...] » (MC, 29) C'est à cette généalogie réelle, désidéalisée, que Ferdinand va renvoyer le lecteur, et à laquelle il va rester fidèle jusqu'au bout. C'est aussi la source du « je », de la voix, qui nous est révélée, par l'avènement simultané du délire et de l'émeute, au Bois de Boulogne. Le corps en délire, en proie à sa propre destruction, engendre la voix: de ce gouffre, créé inévitablement par la mort du « moi », sa destitution, surgit l'énonciation célinienne. Un « je » naît de cette béance, du lieu même de cette jouissance indicible, et que

l'effondrement généralisé des corps s'empresse de recouvrir, de colmater, momentanément. Corps défaillant, certes, entamé et fortement stigmatisé par l'expérience, mais auquel la voix restera attachée tout au long du récit d'apprentissage.

Si Ferdinand, par l'évocation de sa légende, continue de laisser des fragments de texte dans le texte, une fois le récit d'enfance commencé, c'est que cet idéal, dans le monde tel qu'il est, au moment même de l'énonciation, n'est plus qu'un débris. La trace fragmentaire de la légende pointe alors vers une autre force, excédentaire, qui ne peut se résumer pleinement dans aucune de ses manifestations et qui signale, avant même que Ferdinand n'entame son récit d'enfance et tente d'en rendre compte, l'impossible totalisation de son savoir; ce savoir qui a finalement réduit toute forme d'idéal propre à l'enfance à l'état de débris. Ce qu'il reste du manuscrit, ce ne sont plus que des fragments, des morceaux éparpillés, sans utilité, qui n'intéressent personne. De ce monde déchu, emporté par une jouissance effrénée, il ne reste plus que l'amoncellement de corps délabrés, déchirés, effondrés. Voilà ce que Ferdinand nous donne à voir brutalement: cette perte fondamentale que l'humanité tente de nier, de camoufler, en la remplissant de corps, telle une fosse, et qui devient visible dans la déflagration de l'émeute. C'est cette perte et ce vœu de mort que le délire vient ponctuellement halluciner.

Dans le récit d'apprentissage qu'est *Mort à crédit*, cette jouissance de mort est représentée à merveille au moment où Ferdinand, enfant, en proie à la fièvre et au délire, voit apparaître, dans toute sa démesure, la figure géante de la cliente, qui emporte tout sur son passage: « D'abord j'ai vu tout en rouge... Comme un nuage tout gonflé de sang... Et c'est venu dans le milieu du ciel... Et puis il s'est décomposé... Il a pris la forme d'une cliente... Et alors d'une taille prodigieuse !... Une proportion colossale... Elle s'est mise à nous commander... » (MC, 91) Ce qu'il voit se déployer devant lui, dans cette vision hallucinée, sous forme de révélation, ne l'effraie pas, au contraire: « J'étais confit dans la chaleur... Je m'intéressais

énormément... Jamais j'aurais cru possible qu'il me tienne autant de trucs dans le cassis... Des fantaisies. Des humeurs abracadabrantes. » (MC, 91) Cette première expérience de clairvoyance, accompagnée d'un sentiment de dépossession, le fascine : « Il m'est monté dans tout le corps de telles bouffées de fièvre... un afflux de chaleur si dense, que je me croyais devenu un autre. C'était même assez agréable si j'avais pas tant dégueulé. » (MC, 90) Ce qu'il voit en toute clarté, c'est le pouvoir des petits commerçants réduit à néant par cette cliente géante qui représente la toute-puissance de sa domination: « Comme ça en suspens... Elle a ordonné qu'on se manie... Elle faisait des signes... Et qu'on se dégrouille tous ! Qu'on s'échappe vivement du Passage... Et dare-dare !... Et tous en cœur !... Y avait pas une seconde à perde ! » (MC, 91) Tous les gens du Passage lui obéissent aussitôt, littéralement subjugués, obnubilés, par elle: « Tous les gens qu'on avait connus, ils couraient maintenant tous ensemble dans les profondeurs de la dame, de son pantalon, à travers rues et quartiers compressés dessous ses jupons... Ils allaient où elle voulait. » (MC, 95) C'est la débandade, l'avènement anticipé, sous forme de vision apocalyptique, de la débâcle qui guette les gens du Passage. À une époque où les meneurs prennent volontiers l'apparence de géants, où le pouvoir grandissant des machines laisse présager la fin de toute une époque liée au travail des artisans, les petits commerçants ne sont pas de taille à lutter contre la fatalité de ce pouvoir grandissant: « [...] un énorme coup de bourrasque a dilaté la Cliente. À l'Opéra, elle s'est renflée encore deux fois... cent fois davantage !... Tous les voisins comme des souris se précipitaient sous ses jupes... À peine blottis, ils en rejaillissaient affolés... » (MC, 94) La cliente représente ainsi, après le récit de la visite à l'Exposition universelle, cette force brutale destinée à faire table rase du passé et à entraîner, de manière précipitée, tous ces gens, cette masse d'êtres minuscules, de misérables souris, vers l'inéluctable catastrophe qui sera leur lot à tous. C'est cela qu'annonce, de manière anticipée, cette vision de Ferdinand enfant qui, dans l'instant même où elle se produit, n'en saisit pas encore toute la portée.

Cette vision délirante, encadrée et bien circonstanciée par le récit, porte évidemment la trace de tout ce que Ferdinand enfant, depuis le début du récit, a vu et entendu dire à propos des clientes, autour de lui: « Grand-mère Caroline se planquait pendant le travail [...] Elle avait l'œil Caroline pour gafer les mains³⁷. C'est vicelard comme tout la cliente, plus c'est huppée mieux c'est voleuse. » (MC, 56) Ou encore: « Madame Pinaise se rapproche. Ils s'amuse à m'agacer, tous les deux. [...] Je vais jouer dans mon froc... Un éclair, j'ai vu la Pinaise. Elle a fauché un mouchoir. Il est pincé dans ses nichons. » (MC, 66) C'est donc un mélange de tout cela qui refait surface dans la vision de Ferdinand: la méfiance et la peur de sa mère et de sa grand-mère, la certitude qu'elles ont d'être volées par les clientes, mais aussi son plaisir coupable à lui, enfant qui, sous prétexte d'obéissance, se fait tripoter par les clientes. Au moment où il tombe malade, sa mère, plus soucieuse des apparences et du vol des clientes, dévoile encore sa soumission à l'idéal de la cliente: « Elle m'adjurait de me retenir, de me forcer pour moins vomir. Y avait du monde plein la boutique. En m'accompagnant jusqu'aux chiots, elle avait peur qu'on lui barbotte des dentelles. » (MC, 90) ? À elle seule, la figure de la cliente incarne cet idéal trompeur qui mènera les petits commerçants à leur perte. A l'apogée de son règne, elle laisse apparaître derrière elle un monde en proie au déséquilibre et à la destruction, assujetti à l'idéal du progrès et de la machine : « [...] les omnibus ont surgi... Ils étaient infernaux d'allure... Ils ont piqué une charge atroce à travers toute la rue Royale... [...] Les timons ont craqué d'abord puis les harnais ont giclé à travers l'esplanade jusque sur les arbres des Tuileries... » (MC, 96) Rien ne va plus, mais la disparition hallucinée et fantasmée de toute une époque révolue appelle Ferdinand témoin à se faire l'héritier, le gardien de la mémoire et de l'histoire.

Dans cette vision, tous les gens du Passage, vivants ou déjà morts, obéissent sans exception à cette puissance aveugle, représentée par la cliente géante: « Elle

³⁷ Dans *Bagatelles*, Céline, passé maître dans l'art de gafer les mains, d'épier les clients, toujours soupçonnés d'être voleurs, et de voir venir, se fait l'héritier du talent de sa grand-mère: « C'était moi le bigleur... le lynx... [...] Je gafais... je voyais venir... A l'instant... » (BM, 370-371)

occupait tout notre Passage... Elle pavanait en hauteur... Elle a pas voulu qu'il en reste un seul boutiquier en boutique... un seul des voisins dans sa turne... » (MC, 91) Elle a ce pouvoir de les regarder de haut, de contempler l'assujettissement de la foule à ce qui l'annihile: « De nos dentelles, la grande cliente elle s'en est fourré plein les manches... Elle les fauchait à pleine vitrine, elle essayait pas de se cacher, elle s'est recouverte de guipure, des mantilles entières, d'assez de chasubles pour recouvrir vingt curés... » (MC, 91) Ce que Ferdinand voit et que la cliente représente, dans sa geste même, c'est une forme d'injustice, d'exploitation outrancière. Au lieu de se révolter, les petits commerçants se soumettent, obéissent à son charme : « À mesure qu'on avançait, qu'on suivait la grande cliente, on était de plus en plus nombreux, on se bigornait dans son sillon... Et la dame grandissait toujours... » (MC, 92) Cette hallucination est ici clairvoyance interprétative, faculté de voir clair et juste, d'anticiper à partir du réel ce qui est à venir. Le « sillon » laissé derrière la Cliente renvoie à la trace du passage dont Ferdinand se fait l'interprète. Ce qu'il voit, c'est que de toutes ces souffrances et cette morale d'asservissement, de faux-semblants, les petits commerçants jouissent.

Entre la Cliente, cette « dame immense », et la mort, il y a bien une équivalence. N'est-ce pas la mort, cette grande faucheuse, que Ferdinand appelle tout d'abord la « Dame », dans le prologue: « C'est pas gratuit de crever ! C'est un beau suaire brodé d'histoires qu'il faut présenter à la Dame. » (MC, 40) La plus grande des voleuses, celle que tout un chacune rencontrera au bout de sa vie, c'est la mort. Si la mort récolte ce qui lui est dû, la cliente, elle, abuse littéralement de son pouvoir en fauchant les petits commerçants désargentés. Elle les abat sur place au moment où ils devraient récolter l'argent de leur travail, en les dépouillant. Ils ont déjà payé pourtant: « C'est la Dame, la cliente qu'avait tout l'argent sur elle, tout le pognon des boutiquiers planqué dans ses trousses... C'est elle qui devait payer... [...] C'est pas une chose qu'arrive jamais qu'on pénètre quelque part sans payer ?... » (MC, 95) C'est toute l'angoisse du paiement, de se payer la mort à crédit, qui revient dans la

vision de cette cliente emportant tous les gens dans son sillon. Payer coûte que coûte, régler ses comptes à l'avance, n'est-ce pas la loi du Passage ? D'où cette impression d'être déjà mort. Ce délire d'enfance se terminera comme celui du Bois de Boulogne : dans un amas de corps. « Par les échos de la rue Gomboust, il nous arrive des rafales des cent mille cris de la catastrophe... Ce sont les foules qu'on écrabouille [...] C'est la furie des Omnibus... [...] Tout s'embrase alors... » (MC, 97).

Ce qui advient au Bois de Boulogne, au moment où Ferdinand et Mireille sont entraînés par la foule en furie, c'est la vision apocalyptique d'une jouissance infernale qui se conclut aussi par un embrasement final: « 25 000 agents ont déblayé la Concorde. On y tenait plus les uns dans les autres. C'était trop brûlant. Ça fumait. C'était l'enfer. » (MC, 38) Plongés dans l'indistinct, la confusion générale, tous les corps ne sont plus qu'un amas, une masse compacte de membres entremêlés et grouillants. Ce que Ferdinand perçoit, sous l'effet de la fièvre et du délire, c'est l'incandescence de cette jouissance qui relie tous les êtres entre eux et les précipite vers leur propre fin, vers une destruction assurée : « La flamme sous l'Arc monte, monte encore, se coupe, traverse les étoiles, s'éparpille au ciel... Ça sent partout le jambon fumé [...] C'est une pluie de flammes qui retombent sur nous, on en prend des gros bouts chacun... On se les enfonce dans la braguette [...] » (MC, 38). Le délire lui révèle la puissance et la violence incontestables de cette jouissance. Sous l'effet de la fièvre, tout s'effondre, se liquéfie, s'anéantit. Comme il le dira plus loin, une fois que le délire associé à la cliente s'estompe: « Il ne reste rien au monde, que du feu de nous... » (MC, 98) Quand Ferdinand voit rouge, si tout se fond et se confond, tout s'éclaire aussi dans sa vision. Cette fièvre, moteur du délire, comme source de révélation, devient la condition même de l'énonciation.

2.5 : Mise en scène du décor sonore de l'Opéra

Chez Céline, le délire est fonction de l'écriture, c'est-à-dire qu'il est l'un des registres privilégiés de la création du sens. Dans *Mort à crédit*, ce registre apparaît

pour la première fois au Bois de Boulogne, au moment où Ferdinand et Mireille discutent. Ferdinand, revenu chez lui, sorti de son enfer hallucinatoire, est alité, toujours enfiévré et veillé par sa mère et madame Vitruve: « Ma mère et Vitruve, à côté, elles s'inquiétaient, elles allaient et venaient dans la pièce en attendant que ma fièvre tombe. » (MC, 39) Cette fièvre est survenue sournoisement, à l'insu du locuteur en proie à la colère. Ferdinand, en effet, s'est emporté violemment contre Mireille: « D'un coup je la préviens : "Si tu répètes à Rancy... je te ferai manger tes chaussures !..." Et je la saisis sous le bec de gaz... [...] » (MC, 37) Si Mireille a toujours eu un malin plaisir à médire de lui, elle le fera encore, il le sent: « Alors la colère me suffoque... Penser encore une fois que je suis fleur ! Je lui refile une mornifle tassée... Elle ricane. Elle me défie. » (MC, 37) La colère, justifiée par les soupçons de Ferdinand, sert alors de tremplin à sa violence latente et ouvre la voie au délire auquel il est sujet depuis la Guerre et le Congo. L'espace est aussitôt envahi par la foule: « "Vas-y Ferdinand !" qu'ils m'encouragent tous. » (MC, 37) On passe d'une situation réaliste de dialogue sur la jouissance et le voyeurisme à une vision délirante, orgiaque et anarchique, d'une violence inouïe, où la foule en furie dévaste tout sur son passage

Ce que la vision apocalyptique de l'émeute révèle à Ferdinand, c'est le délire comme voie d'accès à une perception poétique de la réalité élaborée, avant tout, par les sens et l'hyperbole. Pour raconter son histoire, sa véritable misère, de la manière la plus juste, Ferdinand, en tant que narrateur, n'aura donc pas d'autre choix que de mettre en acte son propre délire, cet état où dépossédé de lui-même, il est au paroxysme de sa clairvoyance interprétative. Dès lors, c'est cette fonction du délire, comme moteur de l'écriture, que le locuteur du prologue expose. Si, d'une part, la violence de l'émeute de la Concorde a conduit Ferdinand dans sa chambre, au lit, en compagnie de sa mère et Vitruve – « Une ambulance m'avait rapporté. Je m'étais étalé sur une grille rue Mac-Mahon. Les flics en roulettes m'avaient aperçu. » (MC, 39) – cette hallucination n'explique pas la fièvre qui l'a causée. Comment Ferdinand,

depuis l'écriture du *Voyage au bout de la nuit*, en est-il arrivé là, à cet état de déchéance avancée ? « Depuis la guerre ça m'a sonné. Elle a couru derrière moi, la folie... tant et plus pendant vingt-deux ans. [...] Elle a essayé quinze cents bruits, un vacarme immense, mais j'ai déliré plus vite qu'elle, je l'ai baisée, possédée au finish » (MC, 39), dit-il. Le vacarme assourdissant et bourdonnement continuel produits de l'intérieur par son propre corps et sa mécanique défaillante : « Ma grande rivale c'est la musique, elle est coincée, elle se détériore dans le fond de mon esgourde... Elle en finit pas de m'agonir... Elle m'ahurit à coups de trombone, elle se défend jour et nuit. » (MC, 39) L'impératif pour Ferdinand est de transposer ce vacarme infernal qui le possède tout entier et dont son corps, carrefour de tous les symptômes, est l'instrument: « C'est moi les orgues de l'Univers... J'ai tout fourni, la bidoche, l'esprit, le souffle... Souvent j'ai l'air épuisé. Les idées se trébuchent et se vautrent. Je suis pas commode avec elles. Je fabrique l'Opéra du déluge. » (MC, 39)³⁸ C'est à partir de ce corps, déchet de l'expérience, que quelque chose d'inouï, à travers l'augmentation des décibels, se fait entendre: « J'ai tous les bruits de la nature, de la flûte au Niagara... Je promène le tambour et une avalanche de trombones... Je joue du triangle des semaines entières... » (MC, 39). Ce corps mis en scène devient l'occasion de son opéra. Le délire lui a révélé ce qu'il faut mettre en œuvre et faire entendre, dans la langue elle-même, à savoir le rythme, l'intensité, l'essoufflement, moteurs de la création et source de l'énonciation. L'impact de ce corps sur la voix, sa tonalité, et l'écoute du locuteur, est direct: « Je fais beaucoup de bruit quand je cause. Je parle fort. On me fait signe de parler moins haut. Je bavouche un peu c'est forcé... Il me faut faire des drôles d'efforts pour m'intéresser aux copains. Facilement je les perdais de vue. Je suis préoccupé. » (MC, 40) Ce qu'il décrit est une agression par le

³⁸ Céline reprend ce principe du corps, seul instrument à partir duquel se module tout l'opéra, dans *Bagatelle pour un massacre*, de manière nette et directe, sous forme de parodie, quand il présente son poème pour un ballet au directeur de l'opéra en Russie: « Je fournis toute l'animation... Je suis remonté !... tout le spectacle !... Je me donne !... [...] Je suis théâtre, orchestre, danseuses ! tous les « ensembles » à la fois... moi tout seul !... [...] Je personnifie toute la « Naissance d'une fée »... [...] Je suis partout !... j'imite les violons... l'orchestre... les vagues entraînant... » (BM, 349-350)

bruit de l'intérieur, une intrusion dans cet espace intime dont il se sent expulsé et contre laquelle il oppose une résistance farouche.

De là, il s'agit de transposer. Le prologue de *Mort à crédit* sert ainsi à donner le cadre de la transposition et de la sublimation qui seront à l'œuvre dans le récit d'enfance et qui vont permettre à Ferdinand de rendre compte au plus près de l'expérience. C'est à partir de son corps mutilé qu'il va raconter l'histoire. Il s'agit de mettre en place le corps producteur de la voix comme cause de la poétique. La condition de mutilé devient, au fil de l'œuvre, condition même de la création, représentant dans le présent de l'énonciation le travail contraignant de transposition lié à l'écriture : « Je pouvais penser, moi là, même tout à fait suant et fiévreux, que ce coup de froid du quai, cet accès, durerait pas des mois... [...] je secouais ridicule, de pire en pire... ruisselais... à tordre j'étais, plein le plumard... pourtant appliqué à écrire... tant bien que mal... » (DCA, 219) Le chroniqueur de l'Histoire, dans la trilogie allemande, ne cesse d'interrompre son récit par le rappel, ponctuel, de cette fièvre et des divagations qui engendrent les digressions caractéristiques de cette énonciation. Le corps qui conditionne la voix ne cesse d'apparaître, de faire effraction dans le dire lui-même. Corps défaillant, certes, qui ne cesse d'interférer avec le dire, mais qui, sujet à la rémanence, est garant de la mémoire, de tout ce qui est rattaché au passé et qui se trouve réactualisé, dans le présent de l'énonciation, sous forme de projection hallucinée : « C'est ma bignolle qui cogne au mur ? / Pour qu'elle monte il faut que je sois à fond décollé... Elle est trop vieille la mère Bérengé pour se taper mes étages... D'où qu'elle peut sortir ?... » (MC, 42) Par ce retour spectral de Madame Bérengé, dont la mort ouvre le prologue, c'est l'effet même de ce corps mémoire qui est figuré là. Le délai entre la mort de Madame Bérengé et son retour halluciné dans la chambre vient éclairer le principe même d'inscription des motions pulsionnelles. Malgré la disparition du corps de la concierge, il y a persistance de la sensation, de la trace de l'excitation visuelle, dans le corps de Ferdinand: « Elle traverse ma piaule tout doucement... Elle touche pas par terre. Elle regarde même plus

à droite à gauche... Elle sort par la fenêtre dans le vide... La voilà partie dans le noir tout au-dessus des maisons... Elle s'en va là-bas... » (MC, 42) Une fois les motions, sous forme de paroles, réactualisées dans le présent de la mémoire, elles peuvent se détacher, au-delà de leur trace première. La rémanence du corps est ce qui permet de faire entendre et ressentir le vibré de toutes ces voix, comme si elles se produisaient-là, pour la première fois, malgré la disparition de tous ces corps qui en ont été, d'une manière ou d'une autre, les émetteurs.

Si, dans le prologue, Ferdinand met en scène son propre corps comme source sonore de l'opéra, il y met aussi le lieu où ce corps est plongé: « À l'étage au-dessus, ça résonne... Des bruits différents... c'est l'artiste qui donne ses leçons... Il s'entraîne... » (MC, 42) La perception qu'il a de ce qui l'entoure, de son environnement immédiat, est aussitôt contaminée par son état: « Par ma fenêtre on voit Paris... En bas ça s'étale... Et puis ça se met à grimper... vers nous... vers Montmartre... Un toit pousse un autre, c'est pointu, ça blesse, ça saigne le long des lumières, des rues en bleu, en rouge, en jaune... » (MC, 42) La fièvre produit son effet. Tranquillement, un déplacement, qui nous fait passer des remous de la fièvre à la Seine, s'opère: « Plus bas après, c'est la Seine, les brumes pâles, une remorque qui fait son chemin... dans un cri de fatigue... » (MC, 42) L'évocation de la remorque et de la Seine dans cette mise en perspective rappellent le remorqueur, à la fin du *Voyage*, qui emporte tout, avec lui: « De loin, le remorqueur a sifflé [...]. Il appelait vers lui toutes les péniches du fleuve toutes, et la ville entière, et le ciel et la campagne, et nous, tout qu'il emmenait, la Seine aussi, tout, qu'on en parle plus. » (V, 504-505) Cette figure associée au passé disait l'aboutissement des mésaventures de Ferdinand-Bardamu, dans le *Voyage*; elle prépare l'avènement du bateau fantôme sur lequel se clôt le prologue de *Mort à crédit*. Figure de la mémoire, mais aussi de la débâcle du sujet réduit à l'état de loque. C'est maintenant cette part de l'histoire, celle du naufrage, qui a précédé le *Voyage*, que Ferdinand se doit de raconter, mais pour ce faire, il faut qu'un élément décisif provoque le récit, oblige à la parole.

2.6 : Impératif de destituer la mère

Après son accès au Bois de Boulogne, Ferdinand, encore en proie à la fièvre et au délire, entend, bien malgré lui sa mère qui radote à son chevet l'histoire effroyable des échecs de son fils, une plainte adressée à madame Vitruve et qui repose sur l'idéalisation du père mort faites aux dépens du fils: « Elle recommence pour qu'elle comprenne combien j'ai été difficile !... Dépensier !... Insoucieux !... Paresseux !... Que je tenais pas du tout de mon père... Lui si scrupuleux alors... si laborieux... si méritant... si déveinant... qu'est décédé l'autre hier... » (MC, 43) C'est cette version maternelle du passé jugée mensongère que Ferdinand dénonce et conteste. Ce qui l'affecte dans ce récit, c'est tout ce que la mère omet de dire pour sauver les apparences: « Elle lui raconte pas les assiettes qu'il lui brisait sur le cocon... Non ! [...] / Ma mère raconte pas non plus comment qu'il la trimbalait, Auguste, par les tifs, à travers l'arrière-boutique. » (MC, 43) Cette violence du père, la mère ne l'évoque pas, idéalisant plutôt la force et la santé du corps d'Auguste, du temps où Ferdinand était encore enfant, et ce, au détriment du corps malade de son propre fils: « Elle pique des colères terribles si seulement je me mets à tousser, parce que mon père c'était un costaud de la caisse, il avait les poumons solides... » (MC, 43) Dès lors, tant que Ferdinand demeure silencieux, en proie à ses symptômes, préférant divaguer dans des histoires qui sont à lui ou dégueuler à son aise, sa mère peut continuer son récit : réinventer le passé à sa guise pour la Vitruve qui n'est jamais en reste sur la question des misères. Fièvre, vomissements et hallucinations protègent Ferdinand en le maintenant à distance de ce « tas d'immondices crasseux mensonges. » (MC, 43) L'artiste qui donne ses leçons, à l'étage au-dessus, crée une autre forme de distraction pour Ferdinand qui entend le professeur et l'élève en même temps que sa mère et Vitruve. Dans cet espace plein de bruits s'actualise un double mouvement de répétition : retour des notes à l'étage et ressassement de la condamnation du fils par le père ressuscitée dans le discours de la mère. D'un côté comme de l'autre, ça sonne faux : « Do !... do !... do !... Les choses ne vont guère !... Si !... si !... Encore un petit

peu... Mi ! mi !... Ré ! Tout peut s'arranger !... Et puis un arpège à gauche !... Et puis la droite qui se requinque !... Si dièse !... Nom de Dieu ! » (MC, 42) Si Ferdinand, confiné dans l'espace exigü de sa chambre, tente momentanément de se détourner du discours de sa mère, le réel, lui, ne cesse pas pour autant de se manifester, de faire effraction.

Dans cette scène, tout converge: espace, temps et personnages sont ce qui détermine la nature et l'orientation du récit qui s'apprête à commencer, et le corps du locuteur, lui, devient le lieu de rassemblement où tout s'actualise et se condense pour produire le récit. Objet des préoccupations de la mère et de Vitruve, ce corps défaillant est ce qui crée la mise en situation: la réunion, dans une seule et même pièce, de Ferdinand, sa mère et Vitruve. Si elles sont si inquiètes à son sujet, c'est qu'elles dépendent toutes les deux de lui, sur le plan monétaire: « C'est moi qui fait rentrer l'oseille... Ma mère chez Monsieur Bizonde, le bandagiste en renom, elle gagne pas beaucoup... ça ne suffirait pas [...] Madame Vitruve et sa nièce c'est moi qui douille le ménage avec des condés ingénieux... » (MC, 44) Leurs destins sont donc liés par une misère commune. L'obligation que Ferdinand a envers la mère Vitruve vient d'une promesse, d'un engagement pris durant la guerre: « C'est une vraie obligation. Je la traîne depuis l'Angleterre. C'est pas d'hier qu'on se connaît. C'est sa fille Angèle à Londres qui me l'a autrefois fait jurer de toujours l'aider dans la vie. [...] J'ai tenu ma promesse. C'est le serment d'Angèle. » (MC, 19) Ferdinand ne cesse d'honorer sa parole et le souvenir de son engagement envers la fille de Vitruve, maintenant disparue. Contrairement à la mère de Ferdinand, la Vitruve n'a maintenant personne pour l'aider, à l'exception de Ferdinand qui tente de lui fournir d'« ingénieux condés ». (MC, 44) Si la mère a autrefois tout fait pour assurer la subsistance de son fils, c'est maintenant lui qui assure celle de sa mère qui ne cesse pourtant pas de le dénigrer. Voilà ce qu'il dénonce: la profonde injustice liée à l'absence de reconnaissance de Vitruve et de sa mère qui sont maintenant, toutes les deux, à sa charge.

La réunion de ces trois personnages, dans la chambre, à la fin du prologue, vise donc à mettre en place le dispositif nécessaire à l'avènement d'une reconnaissance qui n'a pas eu lieu et qui implique une structure ternaire. C'est ainsi, dans la position du tiers exclu, que Ferdinand entend sa mère et Madame Vitruve se raconter leur vie : « Quand je me recouche, ma mère est en plein dans ses fiançailles... à Colombes... Quand Auguste faisait du vélo... L'autre pas en reste... se fait reluire ignoblement... sur la façon qu'elle se dévoue pour sauver ma réputation... » (MC, 43) En marge, il est à la fois le lien et la cible de leur discours, caractérisé par un effort commun pour le destituer, l'humilier. Sa mère, emportée par l'exagération, va jusqu'à l'accuser d'être responsable de la mort du père : « Voilà ce qu'elle raconte. Il me chérissait si fort papa, il était si sensible en tout que ma conduite... les inquiétudes... mes périlleuses dispositions, mes avatars abominables ont précipité sa mort... Par le chagrin évidemment... Que ça s'est porté sur son cœur... Vlan ! » (MC, 43) Décrit comme le pire des fils, cause de tous les malheurs, Ferdinand, dégoûté, refuse de se faire complice de cette version des faits : « Elle veut que je délire avec elle... Je suis pas bon ! Je ferai un malheur ! Je veux déconner de mon côté... » (MC, 45) Tant que ce refus ne se manifeste que de manière passive, par son mutisme et la fuite dans des histoires qui sont à lui, la mère peut, en toute quiétude, faire de Ferdinand le bouc-émissaire de toutes ses misères et se déculpabiliser, à ses dépens, en le désignant comme le responsable de la logique inhérente aux événements, au passé.

Le prologue s'articule donc autour de cette injonction contradictoire : être à la fois le sujet et l'objet de son histoire, celui qui la raconte et celui qui en fait les frais. Ferdinand, en présence de sa mère et de Vitruve, est le bouc-émissaire des deux femmes. Si elles tentent, après-coup, de nuancer leurs propos : « Après m'avoir traité si moche il y a reflux dans les expressions... On me remet un peu à la sauce... On dépend de moi pour bien des choses... On reprend soudain les notions... On s'était laissé emporter... » (MC, 44), c'est évidemment parce qu'elles dépendent de lui, pour

l'avenir. La sensibilité de Ferdinand à la misère d'autrui est l'une de ses faiblesses, ce qui explique qu'au lieu de s'emporter, il préfère s'évader dans l'imaginaire et se laisser prendre tout entier par sa vision du bateau fantôme, halluciné au-dessus de la ville, seuls moyens, pour lui, d'épargner sa mère et la Vitruve. C'est une tentative de sauvetage du passé, des gens maintenant disparus, que ce bateau de la mémoire tente d'effectuer: « Tous les morts je les reconnais... Je sais même celui qui tient la barre... Le pilote je le tutoye... » (MC, 45) Dans la vision, réel et imaginaire sont confondus : « Il a compris le professeur... il joue en bas l'air qu'il nous faut... "*Black Joe*"... Pour les croisières... Pour bien prendre le Temps... le Vent... les menteries... » (MC, 45) Cette allusion à *Old Black Joe*, chanson populaire écrite dans les années 1850, par l'américain Stephen Foster, et qui était autrefois chantée par les esclaves dans les champs, ne vient qu'accentuer l'effet de retour du passé, cette réactualisation de tous les souvenirs, dans la vision : « I'm coming home/ I'm coming home / Oh-oh my head is bending low / I hear those gentle voices calling, "*Old Black Joe*"³⁹ ». C'est le retour de tous les fantômes, de tous ceux qui ont partagé avec Ferdinand les misères passées, celles de l'assujettissement à la morale bourgeoise de l'époque, et qui résumant, ici, l'existence de Ferdinand, son parcours ponctués de disparitions et de deuils: « Grieving for forms now departed long ago / I hear their gentle voice calling, "*Old Black Joe*"⁴⁰ ». Ce clin d'œil signale déjà la nature rétrospective du récit à venir : le retour à la maison, au Passage, à la sphère familiale. *Old Black Joe* : l'air de circonstance.

Si Ferdinand réussit, durant un court instant, à lancer le navire à travers lequel se rassemblent ses souvenirs, cette figure, sous l'effet de la parole de la mère, a vite fait d'entamer son naufrage. La mère impossible à faire taire conserve par sa parole son ascendant sur lui : « La sirène hurle dans mes carreaux... Je pousse ma lourde...

³⁹ Marie-Pier Bardou: «*Old Black Joe*»: des salons aux champs de coton», 2014, <http://www.mpbardou.com>. Traduction proposée : « Je viens, je reviens à la maison/ Maintenant, je retourne chez moi,/ Ma tête penchée vers ces douces voix qui m'appellent/ "*Old Black Joe*". »

⁴⁰ *Ibid.* : traduction proposée : « Les deuils que j'ai faits, je les ai quittés il y a longtemps/ J'entends leurs douces voix qui m'appellent, "*Old Black Joe*". »

Le vent s'engouffre... Ma mère radine exorbitée... Elle me semonce... Que je me tiens mal comme toujours !... » (MC, 45) La mère et madame Vitruve surgissent dès qu'elles entendent Ferdinand vomir et reviennent à la charge, gâchant maintenant la vision du bateau fantôme : « La Vitruve se précipite ! Assaut de recommandations... Je me révolte... Je les agonise... [...] Elles devraient courir, les garces, après les rats qui vont saloper la manœuvre !... » (MC, 45-46) Même la fuite dans ce fantasme halluciné, la tentative de se mettre à l'abri de leurs mensonges, est mise en échec par la ténacité de ces deux mères, impitoyables : « [...] ma piaule va couler !... Je l'ai payé à la fin ! Tout payé ! sou par sou ! De la garcerie de ma putaine d'existence !... » (MC, 46) C'est à la fois le bateau et le corps du locuteur qui amorcent leur naufrage, se relâchent, s'effondrent : « Je chie dans mon pyjama ! La combinaison trempée... Ça va terriblement mal ! Je vais débloquer sur la Bastille. » (MC, 46) La parole de la mère l'emporte et produit son effet : le corps de Ferdinand se liquéfie et se répand.

N'est-ce pas l'effet de la parole que Céline décrit, comme il le fera aussi dans *Entretiens avec le professeur Y*, au moment où le corps du professeur Y, en proie à l'incontinence, se transforme en véritable flaque : « Mon vzzz ! vzzz ! lui faisait de l'effet... son pantalon dégoulinait... il pataugeait bien dans sa flaque... la flaque de plus en plus grande... » (EPY, 92) Il y a impossibilité de se contenir, de faire tenir ensemble les souvenirs sous l'effet de la parole de ces deux femmes, de ces deux mères.

Là où un véritable renversement s'opère, c'est au moment où la mère de Ferdinand dit : « Ah ! Si ton père était là ! » (MC, 46) La provocation est claire, cette allusion à la présence du père, lourde de sous-entendus, engendre un violent débordement : « J'entends ces mots... Je m'embrase ! C'est encore elle ! Je me retourne. Je traite mon père comme du pourri !... Je m'époumone !... "Y avait pas pire dégueulasse dans tout l'Univers ! De Dufayel au Capricorne !...". » (MC, 46) Le père de Ferdinand, tiers défaillant, n'a jamais été garant d'un ordre, la toute-puissance de la parole de la mère, son emprise sur Ferdinand, en témoigne. Ferdinand éprouve

l'impératif de prendre la parole pour raconter, dire la vérité et mettre fin à cette idéalisation mensongère. Dès lors, c'est la question de sa transmission qui surgit : « Sa mémoire c'est tout ce qu'il a laissé mon père et des tombereaux d'emmerdements. Ça la possède le Souvenir ! Plus qu'il est mort et plus qu'elle l'aime ! C'est comme une chienne qu'en finit pas... Mais moi je suis pas d'accord ! » (MC, 46) La prise de parole de Ferdinand est fondée sur un désaccord, une mise en situation conflictuelle. Le père de Ferdinand a bel et bien transmis quelque chose à son fils, un héritage, mais qui est d'un tout autre ordre que ce que la mère prétend : « Même à crever, je me rebiffe ! Je lui répète qu'il était sournois, hypocrite, brutal et dégonflé de partout ! Elle retourne à la bataille ! Elle se ferait tuer pour son Auguste. Je vais la dérouiller. Merde ! Je suis pas malarien pour de rire. » (MC, 46) Cet héritage, c'est avant tout une dette que Ferdinand ne cesse de payer, à son corps défendant. Une dette que Ferdinand reconnaît, à travers cette destitution du père mort, mais qui, son état en témoigne, se révèle profondément mortifère. Dans son aveuglement, c'est la nature destructrice de la parole du père que la mère refuse de reconnaître.

Ce que la parole de Ferdinand engendre, c'est une escalade de la violence. Dès qu'il a pris la parole, Ferdinand ne peut plus reculer ni se dérober. Pris dans l'engrenage des effets de son propre dire, il ne peut pas esquiver la justification, à la fois responsable de ce qui lui arrive et de ce qui ne lui arrive pas. L'effet de son dire est immédiat. Sa mère, emportée par la colère et le désespoir, est dans tous ses états et le rejette⁴¹ : « Elle me branle des coups de riflard en plein dans la tronche. Le manche lui pète dans la main. Elle fond en sanglots. La Vitruve se jette entre nous. "Elle préfère me revoir jamais !..." Voilà comment qu'elle me juge ! » (MC, 46) Un fossé

⁴¹ Si Ferdinand est un « sujet en procès » au sens où Julia Kristeva l'entend, il importe de préciser que ce « [...] procès fonctionne à partir de la *réitération* de la rupture, de la séparation : qu'il est *une multiplicité de re-jets* [à travers l'écriture] qui assurent le renouvellement à l'infini de son fonctionnement. Le rejet rejette la discordance signifiant-signifié et jusqu'à l'isolement du sujet comme sujet signifiant, mais aussi toutes les cloisons dans lesquelles ce sujet s'abrite pour se constituer. » (Julia Kristeva : *ibid.*, p. 58)

se creuse entre eux : il n'y a plus d'échange possible : « Elle m'injurie, elle s'emporte, elle respecte pas mon état. Je me baisse alors, je lui retrouse sa jupe, dans la furie. J'y vois son mollet décharné comme un bâton, pas de viande autour, le bas qui godaille. C'est infect !... J'y ai vu depuis toujours... Je dégueule dessus un grand coup... » (MC, 46) Dans sa geste même, Ferdinand procède à la délégitimation de sa mère, renforçant ainsi sa propre culpabilité : « T'es fou Ferdinand ! qu'elle recule... Elle sursaute !... Elle se barre... T'es fou qu'elle regueule dans l'escalier. / Je trébuche moi. Je m'étale. Je l'entends qui boite jusqu'en bas. La fenêtre est restée béante... » (MC, 46-47) Dans la scène s'accomplit la profanation de la mère et la révélation de sa blessure qui est aussi enjeu de sa jouissance : sa jambe, symbole de tous les sacrifices, de toutes les misères, liée à sa morale boiteuse. Si Ferdinand reconnaît la souffrance de sa mère, celle-ci refuse, de son côté, de reconnaître celle de son fils, ce qui explique l'injustice ressentie par Ferdinand. Lui aussi, il a payé de son corps, ce désir de croire en la force du père, en son autorité. Il y a là un fantasme de sauvetage du père et l'avènement d'un naufrage. Voilà ce qu'il faut maintenant raconter, la réaction de la mère contraignant Ferdinand à répondre de son dire et de son geste. Cette fenêtre ouverte sur le passé, ramenant, à la surface, la figure du père : « Je pense à Auguste, il aimait aussi les bateaux... C'était un artiste au fond... Il a pas eu de chance. Il dessinait des tempêtes de temps en temps sur mon ardoise... » (MC, 47), c'est à Ferdinand qu'incombe la responsabilité de la refermer en donnant, maintenant, sa version des faits : seul moyen de faire advenir la vérité, en se réappropriant son histoire, et en montrant comment il a lui-même joui, en victime innocente, de cette condamnation du père, dont il se fait maintenant l'héritier.

CHAPITRE III

HÉRITAGE EN PARTAGE

3.1 : Parcelle de dire pétrifié

Le prologue de *Mort à crédit*, après le départ de la mère, se termine sur le naufrage de la figure du bateau fantôme, représentant à la fois le père, celui qui tient la barre, et tous ceux qui hantent la mémoire de Ferdinand : c'est à partir de là, du lieu de son effondrement, que le locuteur, en devenant narrateur, reprend son histoire. La fonction du récit, en réponse au discours jugé mensonger de la mère, est donc de rétablir la vérité, en racontant maintenant, du point de vue du fils, l'avènement de ce naufrage programmé : comment cette idéalisation du père par la mère et sa condamnation du fils ont pesé sur Ferdinand jusqu'à le mener à cet état de délabrement. En tant que fils, il est l'héritier du discours culpabilisateur et fallacieux de la mère, mais aussi du dire paternel, de la mémoire du père et de ses « tombereaux d'emmerdements » dont la dette semble impayable. Devoir de payer et culpabilité sont intrinsèquement liés. C'est donc la filiation de la parole qui est remise en jeu à travers la question de l'héritage, dans le contexte de la dette. Il s'agit de mettre en œuvre une stratégie de rachat, de remboursement, sur le plan langagier.

En tant que dernier maillon de la chaîne, ce que Ferdinand revendique dans son délire, c'est une place : la sienne, qu'il doit trouver. La question est de savoir comment, en tant que fils, il s'inscrit lui-même dans la lignée du dire parental et comment cette inscription, pour être reconnue, doit en passer par une réappropriation de son histoire. Il s'agit donc de raconter ce qui a précédé le naufrage en mettant en scène son « opéra du déluge ». L'impératif est alors de démontrer comment la transmission de cet héritage, qui est avant tout histoire de langage, s'est effectuée et

comment le fils, par sa faculté de transposer et de sublimer ce legs en musique, s'en est fait lui-même le digne représentant. Pour rendre compte de ce transfert, le narrateur n'a d'autre choix que de prendre lui-même la parole et de refaire le parcours de certains signifiants transmis pour les remettre en jeu. Si la jambe, représentant la mère, est devenue le lieu d'inscription des signifiants majeurs de cette histoire, il s'agit de raconter comment cette jambe en est venue à prendre une telle importance. Le récit se met alors en devoir d'exposer comment, en retrouvant la chaîne des signifiants qui l'enserme comme sujet, le narrateur, par un minutieux travail de transposition et de récupération, est devenu sujet de la parole.

Le salut du « je », d'un point de vue énonciatif, en passe par le salut du genre romanesque dans le poétique, c'est-à-dire par la volonté, sur le plan littéraire, de mettre à mal la frontière classique entre poésie et roman et ce, en privilégiant l'incursion du poétique dans le territoire narratif, sa réhabilitation. Si la question du poétique, par le biais de la Légende, fait déjà partie intégrante du prologue, elle ne trouve pas – véritable source de désenchantement – de forme adéquate. Cette Légende, qui évoque déjà, sous couvert d'héroïsme, le passé douloureux de Ferdinand, n'est alors qu'une manière détournée et distanciée de mieux vivre avec ce passé qui, contrairement à ce que la mère évoque, n'a rien d'édifiant. Pour qu'un changement s'opère, Ferdinand doit abandonner toute forme de nostalgie et d'idéalisation liées au passé et assumer son rôle dans cette histoire, ce qui implique, sur le plan de l'esthétique, de mettre à mal le discours épique fait de belles phrases filées, que représente la Légende, pour s'appropriier le langage, l'ajuster au rythme pulsé de son corps, seul témoin de cette expérience catastrophique. Ce qu'il s'agit maintenant de raconter, à travers le roman familial, c'est l'avènement du « je » dont le commencement prend aussitôt la forme d'un recommencement.

Le récit de *Mort à crédit* se présente comme une réaction au dire de la mère. Tout enfant est parlé avant de se mettre lui-même à parler; et dans le prologue, la parole de la mère précède celle de Ferdinand. En tant que fils, il a hérité des mots et

des désirs parentaux et c'est cette transmission langagière qu'il s'agit de reconstruire et d'honorer en remettant en jeu, par la parole, les signifiants de l'héritage qui ont déterminé ce qui a été son lot, sa destinée. Dès le moment où Ferdinand, emporté par les remous de son histoire, ne se contente plus de commenter après coup ce qu'il a vu et entendu, mais prend position, en prenant la parole, pour destituer la mère, un début de sens devient possible. Ce début nous ramène au Passage où Ferdinand est l'objet de la parole de ses parents. Dès la fin du prologue, tous les éléments du drame sont en place, révélés de manière scandaleuse. Le prélude de l'opéra se clôt par un lever du rideau, représenté par la jupe violemment retroussée de la mère, mettant à découvert la jambe bâton, tenant lieu de baguette à Ferdinand devenu chef d'orchestre. Par le dévoilement brutal de cette jambe, Ferdinand désigne, pour ne pas dire exhibe, ce qu'il veut nous raconter : l'envers monstrueux de l'idéal maternel et la jouissance qu'il refoule. Voilà la cause de l'aveuglement de cette mère qui refuse catégoriquement de reconnaître la souffrance de son fils. La jupe, dès lors, n'est plus qu'un simple bout de tissu, une matière inerte servant à cacher la jambe infecte, symbole de toutes les misères passées, elle est, par sa fonction de couvrir et de découvrir, ce qui sert à voiler la vérité. La jambe de la mère, source d'aliénation, est prétexte à l'injustice dont Ferdinand est la victime : jambe raide qui opère la pétrification de toute parole autre que culpabilisante. Il est impossible pour Ferdinand de s'acquitter de sa dette, sur le plan symbolique, sans ramener la langue, représentée par le dire de la mère, à la vie, sans remettre en circulation les signifiants en impasse. Devant cette mère qui ne cesse d'évoquer le passé, d'encenser la mémoire de son Auguste, comme s'il était encore à l'apogée de sa grande forme et ce, au détriment du corps de son fils, malade et jugé responsable de tous les malheurs, Ferdinand doit casser cette langue de bois, figée dans le temps. La langue maternelle a cessé d'évoluer et n'existe plus que pour accuser et revendiquer la soumission du fils. De cet arrêt dans le temps, la mère jouit. La culpabilité est devenue un objet à

transmettre, tel un bijou précieux, qu'elle cache sous ses jupes et qu'elle veut conserver à tout prix⁴². Son trésor à elle, c'est ce dire cristallisé de son défunt mari qu'elle conserve et qu'elle ne cesse d'évoquer. Pour réanimer et transcender cette langue en souffrance, y réinjecter la vie, Ferdinand n'a pas d'autre choix que de se tourner vers le père, figure centrale de son opéra dont le dire, modulé par une tonalité spécifique, est d'une charge explosive dont Ferdinand va peu à peu acquérir les usages et assumer l'héritage.

3.2 La jambe « Ta ! ga ! dam ! »

L'opéra de *Mort à crédit* s'ouvre, tel un point de fuite, sur la disparition du siècle précédent, celui de la tante Armide, qui s'en va à l'horizon, et le début d'un autre, celui de Ferdinand. Par ce changement de perspective, le ton est donné : l'espace de la mémoire s'actualise sous nos yeux et la « madeleine célinienne », aussitôt évoquée, a un goût bien rance : « [...] Armide offrait des gâteaux. [...] C'était pour moi les petits-beurres !... » (MC, 49) L'avènement tragi-comique du « je » enfant débute ainsi, déjà soumis aux supplices du faux, du semblant : « Dans l'émoi de me les taper, de plaisir, fallait que je sautille... Ma mère me pinçait pour ça... J'échappais vite au jardin, espiègle toujours, recrachant tout dans les poissons... » (MC, 49) Dès son apparition, le petit Ferdinand, pris dans l'engrenage irrémédiable des événements, dans le mouvement de l'autre, de la mère, dévoile la marque distinctive de son destin : « On avait si hâte d'arriver que je faisais dans ma culotte... d'ailleurs, j'ai eu la merde au cul jusqu'au régiment, tellement j'ai été pressé tout le long de ma jeunesse. » (MC, 48) Ce « "Je" emporté et "à la

⁴² Pour cette notion de « culpabilité comme un bijou de famille à transmettre », voir Anne Éline Cliche : *op. cit.* p. 225-226 : « Céline commence *Féerie* dans l'urgence de régler un compte avec la morale du siècle. Mais cette dette remonte à loin, elle semble originaire, archaïque, et couvre tous ses souvenirs d'enfance ; elle provient d'un impératif d'expiation inculquée comme un devoir par la famille qui aime ce fils et le protège mais n'en cultive pas moins cette tare qui se transmet dans la filiation comme un bijou précieux. [...] Dans *Mort à crédit*, il fera de cette morale d'asservissement un "bijou" conservé sur soi qui sera dérobé par le sexe béant et baveux de la Mère-Gorloge. »

merde” » (EPY p. 56), obéissant et soumis, s’inscrit dans une série de déplacements ponctués de gifles : « Je prends une gifle pour que je laisse la poignée tranquille. » (MC p. 50) ou « Si je me retournais je prenais une tarte. » (MC p. 50) L’enfant est emporté par les peurs et l’empressement de la mère, par cette cadence, ce rythme effréné, associé à sa jambe défaillante, moteur de l’aliénation : « Ma mère avec sa jambe de laine à la traîne, elle butait partout. Elle s’est même fait une vraie entorse en essayant de me porter juste devant le passage à niveau. » (MC, 49) Cette mère héroïque, modèle d’acharnement et de courage pour le petit Ferdinand, porte elle aussi, à son corps défendant, tel un héros tragique déambulant dans la nuit, le signe distinctif et indélébile de sa faiblesse, de son destin, tissé de mésaventures et de misères : sa jambe ne cesse, tout au long du récit, de se gonfler de sens multiples et ce, jusqu’à devenir, une fois l’abcès crevé, un bâton avec lequel Ferdinand, maintenant adulte, orchestre toutes les voix de son opéra : « Ta ! ga ! dam ! » (MC, 64). De ce boitement transposé en onomatopée, Ferdinand fait l’un des grands motifs de son récit; motif à partir duquel, sous forme de crescendo, se déploie le registre de la culpabilité qui contamine d’un bout à l’autre son œuvre.

Dès l’ouverture de la première partie, ce motif musical est posé, variant légèrement selon l’occurrence et le mouvement : de « Ta ! pas ! tam ! » (MC, 63), lorsque la mère escalade à cloche-pied l’escalier en tire-bouchon du logement, à « Ta ! ga ! dam ! », lorsqu’elle le dégringole, et même « Ta ! ga ! dac ! » (MC, 161), lorsqu’elle déambule dans le Marais, de porte en porte, pour proposer Ferdinand, à la recherche d’un emploi, aux familles. Du martellement de cette pauvre jambe, Ferdinand tire un mouvement symphonique, en regroupant en une seule voix de nombreuses voix : « Ferdinand [...] Monsieur Lavelongue sort d’ici !... [...] Tu sais ce qu’il m’a dit ?... Il ne veut plus de toi au magasin ! [...] Tu restes, me dit-il, des heures caché au grenier !... » (MC p. 155) Tout ce que l’on peut dire contre Ferdinand, la mère, aveuglément crédule, le reprend à son compte, le répète : « Tiens, Gorloge ! [...] je l’entends encore... [...] Je te répète mot pour mot ses propres

paroles... [...] J'en suis restée toute baba ! Ça je peux bien l'avouer ! » (MC p. 208) Ces répétitions-variations modulées par le rythme de la jambe s'avèrent riches de drames, d'esclandres, d'attentes, de silences et de rebondissements. Ce boitement de jambe à la traîne, marquant la présence et les déplacements de la mère et scandant les paroles rapportées, agit sur le père : « Mon père, ça le crispait de l'entendre [...]... ça le foutait à cran pour des riens. » (MC p. 64). « Mon père arpentait alors les étages en sens inverse. Rien que de l'entendre boquillonner, il en serait devenu dingo... » (MC p. 104) Voilà ce qu'elle remue et précipite, cette mère-jambe-bâton : le déluge, toujours sur le point d'advenir du côté du père.

L'héroïne tragique de ce déluge reste, pour le narrateur, cette mère optimiste qui, au cœur des pires calamités, se redresse toujours, tel un ressort bandé, pour affronter la tempête en tentant d'abord de sauver l'enfant : « “ Sauve-toi Ferdinand ! ” qu'elle a encore le temps de me crier. Je bondis. Je passe à travers d'une cascade de verre et de débris... Il [le père] carambole le piano, le gage d'une cliente... Il se connaît plus. » (MC, 68) Il n'y a que Clémence, véritable caisse de résonance, qui prend les coups et qui peut, accablée de chagrin après le décès de sa mère, grand-mère Caroline, en proie à la honte, se ressaisir et rebondir ainsi : « Elle s'est raidie d'un seul coup. Elle avait même fait mille projets pendant toute la nuit... Puisque les clientes ne viennent plus, eh bien, mon petit Ferdinand, on ira nous les chercher !... Et jusque chez elles encore !... » (MC, 106) Craignant que le pire n'arrive, la mère, enthousiaste et énergique, fait tout ce qu'elle peut pour éviter la catastrophe et protéger l'enfant. Ce qui importe, ce n'est pas tant le résultat que le travail lui-même, la jouissance sous-jacente qu'il produit, à travers la souffrance : « Ma mère, c'était du nougat pour elle, un nouveau truc bien atroce, un tour de force miraculeux... C'était jamais trop rigoureux, trop difficile ! Elle aurait bien aimé au fond à se taper le boulot pour tout le monde. » (MC, 310) Cette mère, qui ne cesse de reprendre à son compte tous les ragots des gens du Passage et des patrons, n'est-elle pas une foule à elle seule ?

En prenant la parole, Ferdinand nous fait entrer dans son atelier, l'antre de sa création musicale. Si le Ferdinand enfant écoute, apprend à entendre, l'adulte, lui, s'efforce de transposer tous ces discours pour produire sa petite musique. En nous faisant entendre le « Ta ! ga ! dam ! » de la jambe, Ferdinand nous présente le motif de son œuvre, ce masochisme de la mère qui représente, sous couvert d'optimisme, l'indéniable résistance face au gouffre, au péril imminent : « La route suintait à flanc de falaises. On a foncé dans les averses. En bas, l'Océan grondait, au fond du gouffre, rempli de nuages et d'éboulements. » (MC p. 132) Ainsi, lors du voyage catastrophique en Angleterre, Ferdinand nous montre comment ce germe de culpabilité, profondément enfoui dans la langue maternelle, est bien ancré : « Ma mère alors sa jambe se replie... Elle cède une fois sous son poids... Elle verse dans le creux du talus... Sa tête est prise, est coincée... Elle pouvait plus faire un mouvement... Elle faisait des bulles comme un crapaud... » (MC, 133) Cette impuissance de la mère, prise dans la tempête, est similaire à celle qu'elle éprouve devant son mari en furie, sous l'emprise d'une colère intempestive : « Il l'agrippait par les poignets, il fallait pas qu'elle s'échappe. Il fallait qu'elle entende bien tout. [...] il lui foutait une telle trouille qu'elle en devenait toute gâteuse ! Elle bavotait, chevrotait, elle avait des bulles... Il l'achevait, il la sonnait totalement. » (MC, 197) La mère est submergée par le déluge de la parole du père qui ne fait qu'accentuer sa misère. Renversée et à demi engloutie au cœur de la tempête ou traînée dans la fange au Passage, accusée par le père d'être responsable des pires ignominies de Ferdinand, Clémence ne désespère pas : « Elle avait quand même le sourire. Ça lui faisait un plaisir exquis de le revoir son Auguste. Elle lui demandait de ses nouvelles... S'il avait pas trop souffert ?... » (MC p. 133) Cet amour inconditionnel, cette idolâtrie pour le père, est son délire à elle : épargner le père à tout prix, lui épargner toute forme d'humiliation supplémentaire et ce, quitte à se soumettre à ses pires prédictions et à s'enfoncer, se sacrifier elle-même et l'enfant qu'elle ne cesse de surprotéger, d'envelopper, d'emmailoter, à coup de reprises, jusqu'à le ligoter. Voilà comment elle le prépare, le petit Ferdinand, au déluge, à son naufrage.

Ferdinand, par son travail de transposition, fabrique un opéra en trois temps. Un opéra ponctué par les trois temps du récit et de la gestation que sont celui de son enfance au Passage et de son apprentissage dans le commerce (MC, 47 à 212); celui de son séjour en Angleterre, au Meanwell College, qui se clôt par son retour et son expulsion du Passage (MC, 212 à 342); et celui de son apprentissage dans le milieu des inventeurs, auprès de Courtial des Pereires et de sa femme, épisode qui se termine par le désespoir de n'avoir pour seule issue que de s'engager dans l'armée (MC, 343 à 623). La genèse de l'œuvre repose ainsi sur le motif — musical — de la jambe et son potentiel d'expansion. Au premier temps de l'embaillotage dans le discours parental où sa parole est vaine, succède celui du silence au Meanwell College où Ferdinand absorbe sans la parler la langue étrangère. De retour en France et enfin arraché, par son oncle, du Passage, Ferdinand va retrouver pour un temps la parole. Mais c'est en délégitimant enfin la parole maternelle, en devenant narrateur de cet apprentissage, qu'il pourra faire entendre les voix de son histoire. Mais ce ne sera pas sans retrouver la tonalité spécifique du père, rythmée par la boiterie maternelle. Du souvenir de ce « Ta ! ga ! dam ! », Ferdinand fait ainsi de la mémoire, comme de la langue elle-même, une trame modulable où les voix, vibrées en fonction des corps, ne cessent de varier par leur amplitude, leur intensité et leur fréquence. La jambe est au cœur de ce vaste circuit de motions qui fabriquent l'orchestration de l'histoire d'une transmission. La mise au monde du sujet de l'énonciation passe par la langue parentale qu'il s'agit maintenant de transcender. La mémoire étant quelque chose qui se construit en direct, au moment même de l'énonciation, l'interprétation de l'histoire est en acte dans le récit. Et c'est à travers une mémoire marquée par la jouissance de la mère et la violence du père, que le sujet se donne les moyens d'advenir; ce que le récit, dans l'enchaînement catastrophique des expériences, a pour mission de nous raconter et de nous faire entendre.

3.3 La jouissance mère de toutes les motions

Dans un premier temps, c'est le désir de Ferdinand, profondément assujéti, qui achoppe de trop vouloir répondre à la demande parentale, et particulièrement à celle de la mère. Ferdinand adolescent devient commis chez Berlope où M. Lavelongue, le chef du personnel, finit par le renvoyer après l'avoir surpris à lire *La Légende du Roi Krogold* au petit André. Pour éviter le naufrage anticipé par le père, après l'échec de Ferdinand chez Berlope, l'oncle Édouard propose de faire de son neveu, enclin à la vadrouille, un représentant : « On s'est demandé à ce moment-là ce qu'on allait me faire représenter ?... Ma mère, son plus grand désir c'était que je devienne bijoutier... [...] Commis soignés, bien vêtus, tirés même à quatre épingles... Et puis qui maniaient des trésors derrière des jolis comptoirs. » (MC, 160) Ferdinand devient donc le digne représentant du désir de sa mère chez Gorloge, bijoutier sans prestige. La collection de M. Gorloge, à l'inverse du trésor espéré, se révèle totalement infecte : « Jamais vu si moche et tant d'horreurs à la fois... [...] Des articles comme ça d'épouvante y en avait plus dans le commence. Depuis les derniers romantiques on les cachait avec effroi... On se les repassait peut-être en famille ?... au moment des héritages, mais avec bien des précautions... » (MC, 168) Ferdinand énumère alors tout ce qui gît dans ce fourbi. L'énumération des objets s'apparente à celle que Ferdinand fera des reproches et des accusations que ses parents lui ont fait au fil du temps et dont il se révèle maintenant l'unique dépositaire : « Jamais j'arriverais à me défendre avec pareilles roustissures. [...] C'était pour ma gueule l'héroïsme !... J'étais le suprême représentant !... » (MC, 168) L'emploi du terme « roustissures » qui désigne cette camelote renvoie également au verbe « roustir », « rôtir » qui, dans son usage familier, signifie « voler quelqu'un ou quelque chose », et qui annonce l'aboutissement de l'expérience chez Gorloge : Ferdinand se fera voler la statuette dont il est le gardien, par la femme de Gorloge, et

devra payer pour ce crime qu'il n'a pas commis. Réalisant ce qui s'est passé, ne dit-il pas : « De tous les côtés j'étais cuit !... » (MC, 193) « Cuit », c'est à dire perdu, victime innocente des circonstances, à savoir qu'après le départ de M. Gorloge pour le service militaire obligatoire, Mme Gorloge passe à l'agression en redressant d'un coup ses jupes et en plongeant la tête de Ferdinand dans son sexe baveux pour le départir du bijou. Mais « cuit » également, en tant que locuteur illégitime : « Si j'avais dit les circonstances ils m'auraient traité d'imposteur, de monstre effroyable, abject... que j'essayais de me disculper en salopant ma bonne patronne... que j'avais plus aucune vergogne... [...] J'ai même pas essayer de l'ouvrir... » (MC, 193) Il y a impossibilité de se défendre avec de « pareilles roustissures ». Dégoûté de la parole et de l'impossibilité de se faire entendre, Ferdinand se résigne : il est vain d'essayer de dire la vérité quand on refuse de vous croire. N'est-ce pas, déjà là, le lot de la mère lorsqu'elle avoue au père s'être fait voler un mouchoir par une cliente ? Accuser celle qui assure leur survie, que ce soit la patronne ou la cliente, est impensable. (Cf. MC 160)

Prévenu et méfiant, Ferdinand prend donc toutes les précautions en refusant de quitter un seul instant l'écrin qu'on lui a confié : « Je préférerais le garder dans ma fouille, le remporter à la maison. Je trouvais ça bien plus consciencieux... Je mettais même des épingles doubles, une de nourrice, une énorme, et deux petites de chaque côté... » (MC, 182) Comme sa mère, Ferdinand, tel un vrai bijoutier, n'a pas l'esprit tranquille, mais la Gorloge, en abusant de lui, réussit cependant à le dépouiller de la statuette et à le dépuceler. L'envers monstrueux de l'idéal, de la scrupuleuse probité, de cette morale d'asservissement à laquelle la mère attache tant d'importance est ce sentiment de culpabilité qui s'empare de Ferdinand, malgré son innocence. Le legs de la mère, ce que sa parole ne cesse de produire comme effets, se manifeste à même le corps de Ferdinand : il en ressent une véritable nausée. Ne dit-il pas, avant de raconter la catastrophe: « [...] la scrupuleuse probité ! De ce côté-là, nous n'avions rien du tout à craindre ! Avec des parents comme les miens si méticuleux, si maniaques pour

faire honneur à leurs affaires [...] Jamais aussi loin qu'on se souvienne, dans toute la famille, on n'avait connu un voleur, pas un seul ! » (MC, 160-161)⁴³ L'honneur à défendre à tout prix se révèle une horreur. La mère supplie Ferdinand de passer aux aveux et lorsque qu'il admet la vérité, blâmant sa patronne, elle rejette en bloc cette accusation qui est tout, sauf un aveu de culpabilité.

Si Ferdinand échoue, en apparence, à préserver cette valeur qu'est l'honnêteté, il n'en demeure pas moins fidèle à la moralité de sa lignée : le devoir de se soumettre. Ce que cette expérience révèle, c'est l'impossibilité pour Ferdinand de satisfaire la mère, de la sauver de son insatiable besoin de travailler et de souffrir... par sa jambe. L'envers scandaleux de l'idéal est bien cette jambe affreuse, cette horreur par laquelle la mère assujettit son fils. Lorsque Ferdinand revient au Passage, après son échec au Meanwell College, c'est encore cette jambe que la mère expose de manière obscène devant son fils et ce, en lui rappelant les sacrifices qui ont été faits pour lui : « [je devais] me souvenir encore, toujours, qu'ils s'étaient privés de tout, qu'ils s'étaient bien rongés les sangs tous les deux depuis ma naissance... [...] Que s'il m'arrivait par malheur de commettre d'autres tours pendables... [...] mon père résisterait sûrement plus... [...] si elle passait par d'autres angoisses... avec ma conduite... ça retentirait sur sa jambe... et puis d'abcès en abcès on finirait par lui couper... » (MC, 288) C'est donc le fils qui se charge maintenant de faire retentir la jambe dans l'histoire. Le discours de la mère, hantée par le souvenir des sacrifices, devient une véritable enflure, une plaie douloureuse dont Ferdinand est la cause. Devant cette mère symboliquement menacée d'être coupée de l'objet de sa jouissance, de ce qui lui donne sa toute-puissance, Ferdinand doit tenter de réparer ses torts : « Comme son

⁴³ Dans *Bagatelles pour un massacre*, Céline reprend, sous forme de variation, cette idée de travailler pour un bijoutier, M. Ben Corème, et d'être celui à qui l'on confie des trésors, qui fait honneur à la réputation de ses parents : « Mes parents, si pauvres, mais si foncièrement honnêtes, avaient juré sur leur vie, que je ne ferai jamais tort d'un sou... qu'on pouvait me confier des trésors. En fait, on m'en confiait souvent – c'était pas des mots. » (BM, 370) Des « mots », c'est bien l'héritage dont il est question dans *Mort à crédit*. Le principe de la poche fermée avec des épingles de nourrice est également repris.

état empirait, [...] Ils [oncle Édouard et Auguste] ont découvert un moyen... qu'on prendrait une femme de ménage [...] Ça deviendrait seulement faisable que si moi je trouvais du boulot... [...] J'allais avoir aussi mon rôle, mon but dans la vie ! Soulager maman !... » (MC, 300) L'enthousiasme initial de Ferdinand, qui connaît bien la jouissance maternelle, ne fait pas long feu : juste à l'idée de confronter les patrons, il en a la parole étranglée. D'être la cause du malheur des siens le prive de toute possibilité d'expression. Pour le courage et l'enthousiasme, il n'est pas de taille à lutter contre cette mère insatiable : « Du moment que c'était infect comme labeur, comme angoisse, elle s'y reconnaissait d'autor... [...] J'étais certain qu'avec une bonne, elle travaillerait cinquante fois plus... Elle y tenait énormément à sa condition féroce... ». (MC, 311)

Ressassant tout ce qu'il a vu et entendu jusqu'à présent, Ferdinand finit par agir en parfaite concordance avec les discours du père et de la mère. Le sentiment d'impuissance et de culpabilité qu'il éprouve ne cesse de s'amplifier. Il se rend bien compte qu'il est vain de vouloir sauver sa mère. L'accès à cette jouissance, engendrée par les sacrifices et les souffrances, à lui, est interdit : « J'avais pas droit pour ma part aux lamentations jamais !... » (MC, 304) De la parole, quelle qu'elle soit, Ferdinand est littéralement exclu, rejeté. Obnubilés par leurs propres misères et leur déchéance, les parents refusent de reconnaître les efforts de Ferdinand. Dès lors, la mère choisit de se sacrifier elle-même pour sauver son mari, l'épargner, lui qui ne veut rien devoir à personne. Ayant pris le parti d'Auguste qui ne cesse de condamner Ferdinand, Clémence, incapable de s'arrêter, finit, dans sa précipitation, par s'effondrer sous le poids des misères : « Courage ou pas, c'était du même !... Elle pouvait plus remuer son derrière, se changer de côté, se soulever [...] Elle en finissait plus de gémir, pas tant à cause de sa souffrance, elle était dure comme Caroline, mais d'être vaincue par son mal. » (MC, 313)

Vaincue par son mal, Clémence n'a pas d'autre choix que de rester enfermée dans sa boutique avec sa jambe en feu, gonflée, tel un phallus de comédie⁴⁴. Si elle n'a plus la force d'aller rabâcher les déboires de Ferdinand dans le Passage et de demander conseils aux autres, ce sont maintenant les voisins qui viennent la voir pour lui raconter les médisances qui circulent au sujet de son fils. Ragots que la mère ne peut s'empêcher de répéter au père qui explose, s'emporte violemment. Il n'en faut pas plus pour que la mère s'agite et se donne un terrible tour de jambe, crevant son abcès. L'expression « crever l'abcès », dans ce contexte, signifie aussi se décharger de tous les ragots entendus et, pour le père, prendre des mesures pour extirper la cause du mal qu'est Ferdinand.

Se demandant de quoi il peut bien être coupable, Ferdinand n'a qu'une envie : leur donner satisfaction, même si ce passage aux aveux implique de faire semblant, mais ce qu'il lui manque, c'est un véritable motif, ce que la mère va s'empresser de lui fournir. Pour gagner du temps, elle lui confie de l'argent pour qu'il aille faire les commissions à la place d'Hortense, la bonne, trop bavarde. Ferdinand, après avoir complété ses achats, se laisse emporter par la soif et la foule en délire, en proie à la canicule. La horde désordonnée cherche à se rafraîchir au Jardin des Tuileries et rêve de faire « crever » l'orage. Cet orage éclatera, mais en différé, au Passage, où la chaleur accablante ne cesse de produire ces effets : « J'arrive là-haut dans ma chambre... Ma mère était sur le page, affalée, retournée complètement, sa camisole sans boutons... ses jupons retroussés jusqu'aux hanches... Elle se mouillait encore toute la jambe [...] Ça dégoulinait par terre... » (MC, 328) La description de cette exhibition sexualise le geste de la mère : cette jambe en souffrance qu'elle manipule

⁴⁴ Il faut se rappeler que « par sa racine indo-européenne, le substantif grec *phallos* évoque un gonflement [...] » et « d'autres mots, le grec *aidona* et le latin *pudenda* (à la fois « les parties honteuses » et « ce pour quoi on a de la révérence ») » (p. 599-600) qui nous renvoient tous au concept de signifiant phallique, clé de voûte de l'ordre symbolique célinien. Sur le plan de la figuration, la jambe de la mère, représentant de la jouissance, oscille donc entre un état de flaccidité et de gonflement tout en étant un objet de honte et de fascination. Voir : *Dictionnaire de Psychanalyse*, Paris, Encyclopaedis Universalis/Albin Michel, 2001.

et mouille dans la chaleur suffocante, révèle la portée incestueuse que la scène recouvre, et annonce un changement radical de climat : « Un souffle d'air qui nous arrive... [...] "Voilà le temps qui rafraîchit !... que remarque tout de suite ma mère !... [...] Tu vois, Auguste, avec ma jambe je suis certaine qu'il va pleuvoir !..." » (MC, 329) La jambe baromètre permet d'évaluer la tension dans l'air au moment même où le père, ménageant ses effets, s'apprête à exploser dans une terrible colère.

Dans cette scène, la tension ne cesse d'augmenter, suivant un crescendo. Les voisins, d'abord, narguent Ferdinand dans la rue en le voyant revenir au Passage, titubant. Et puis c'est Hortense, dans une sorte de transe, qui le prévient : « Ah ! si vous voyiez votre maman ! dans quel état qu'elle s'est mise ! Elle est pitoyable ! [...] Elle est sortie tantôt pour la première fois en entendant les rumeurs... [...] Elle est revenue décomposée. Ça lui a retourné tous les sangs !... » (MC, 328) C'est bien une mère « retournée complètement » que Ferdinand va découvrir dans sa chambre, mais dans un tout autre sens. Hortense, qui l'attend exprès, toute barbouillée, laisse déjà envisager le pire. Dès son arrivée, la mère prévient Ferdinand que son père, en colère, s'apprêtait à se rendre au commissariat, et ce qui surprend, par contraste, c'est l'absence de réaction du père face au retour de Ferdinand. La rage du père semble si grande qu'elle ne peut éclater en vociférations et en anathèmes comme à l'habitude. Elle reste contenue, renfoncée dans la gorge comme par une digue qui n'arrive pas encore à se rompre. C'est donc un père « outré », « excédé », qui égrène lui-même, en énumérant les heures, ce temps qui ne passe pas et qui, cerné de tous bords tous côtés par ce qui échappe à son contrôle, apparaît là comme une bombe à retardement.

Le père, depuis le début, condamne la masturbation chez son fils en le surveillant sans relâche. Il lui interdit également de regarder la mère obscène qui n'hésite pas à s'exhiber : « "Tourne-toi du côté du mur ! petit saligaud ! Te retourne pas !" J'avais pas envie... Je savais... J'avais honte... C'était les jambes à maman, la petite et la grosse... Elle allait encore boiter d'une chambre à une autre... » (MC, 54) Le père, soulignant à son fils l'obscénité de la jambe malade, la propose ainsi, à son

insu, comme représentant « sexuel »⁴⁵. Au moment où Ferdinand revient saoul au Passage, ce n'est même plus à lui que le père adresse ses reproches, mais à la mère : « Il regarde ma mère aussi, sur le lit toute étalée... "Recouvre-toi, voyons, Clémence !" qu'il lui fait comme ça furibard... [...] Ça va recommencer la séance !... Il lui fait des signes ! Il croit que je la regarde comme ça retroussée... [...] Il est outré, excédé ! Elle est découverte jusqu'au bide... » (MC, 329) Elle ne comprend rien à l'émoi de son mari et c'est cette innocence, cet aveuglement volontaire, que le père lui reproche : ce manque de vigilance et de méfiance en tout, mais surtout envers ce fils sujet à tous les vices, à qui elle ose, maintenant, confier de l'argent. Pour le père, ça ne fait aucun doute, la mère est responsable de leur propre débâcle : « Ton fils pourri tu l'as voulu !... Garde-le alors !... » (MC, 330) Ainsi se démet-il de sa paternité.

3.4 : Un parricide programmé

Ferdinand, revenu au Passage, se trouve démuni face à la mère souffrante et à la violence, à peine contenue, du père hors de ses gonds. Tous les éléments sont réunis pour faire éclater la crise, donner lieu à une séance de cris, d'injures et de coups dont le père gratifie son fils à la moindre occasion. Tout va donc éclater avec la rentrée tardive de Ferdinand, l'abus qu'il a fait de l'alcool, la chaleur suffocante, les heures qui ne passent pas, l'exhibition de la mère devant ce fils soupçonné de voyeurisme et qui revient une fois de plus à la maison les mains vides. Couvrant d'abord de reproches cette mère à découvert, Auguste, sorti de sa torpeur, se tourne vers Ferdinand : « Il vient exprès m'insulter en face... [...] Il me bave dans la

⁴⁵ Céline, dans *Bagatelles*, sublime cette jambe infecte en muse, en idéal poétique, en objet de culte : « Dans une jambe de danseuse le monde, ses ondes, tous ses rythmes, ses folies, ses vœux sont inscrits !... Jamais écrits !... Le plus nuancé poème du monde !... [...] Le poème inouï, chaud et fragile comme une jambe de danseuse en mouvant équilibre en ligne [...] » (BM, 12) C'est maintenant lui qui veut voir à tout prix et qui fait de ce « phallus » sublimé en objet de beauté, hérité de la mère, le symbole de sa jouissance.

tronche, il se boursoufle à plein... il s'enfurie vis-à-vis... C'est sa performance d'ouragan !... [...] C'est une tempête entre nous deux... Il bégaye si fort en rage qu'il explose de postillons... Il m'inonde ! » (MC, 331) Les insultes vociférées par le père, de manière répétitive, s'éclipsent momentanément au profit de ce corps emporté, producteur de déluge, complètement saisi par l'acte même de dire, sa puissance et sa jouissance. Le contenant l'emporte sur le contenu, la matière, sur le sens des mots eux-mêmes. Dans l'urgence de cette décharge, le père en bégaie, postillonne, comme si la bouche elle-même qui produit les mots n'arrivait plus à en endiguer le flot. Dénigrant Ferdinand, il l'éclabousse, au sens littéral comme au figuré. C'est toute la mécanique de ce corps détraqué, dégradé, en proie aux tourments et à la souffrance, qui est mise de l'avant, de manière théâtrale, sous le regard de Ferdinand adolescent : « Il se met de traviole pour m'agonir... Il m'agrafe... Je le repousse et je fais à cet instant un brutal écart... Je suis déterminé aussi... » (MC, 331) L'esquive de Ferdinand, perçue comme une véritable provocation, ramène Auguste à sa certitude d'avoir engendré un fils assassin. La prophétie a déjà été formulée lorsque Ferdinand enfant était allé visiter avec ses parents l'atelier des Wurzem : « Ce qui me taquinait chez eux, c'était de foutre en l'air le pot de colle [...] Un jour je me suis décidé. Mon père en apprenant ça, il a prévenu tout de suite Maman, que je l'étranglerais un jour, que c'était bien dans mes tendances. Il voyait tout ça. » (MC, 52) Il n'y a pas de gradation, d'amplification progressive : la condamnation est immédiate. Tout est déjà-dit, déjà-entendu, et attend son accomplissement.

Avec le père, il n'y a pas de demi-mesure et Ferdinand ne fait, à son insu, que se conformer aux prédictions du père qui n'interpelle en lui que le délinquant potentiel : « Mon père, en prévision que je serais sans doute voleur, il mugissait comme un trombone. J'avais vidé le sucrier avec Tom un après-midi. Jamais on l'a oublié. » (MC, 70) Continuellement appréhendé et désigné par son père comme étant de mauvaise foi, enclin à toutes les jouissances, Ferdinand, malgré tous ses efforts et ses bonnes intentions, semble voué à n'être que ça : un fils ingrat, dénué de moralité,

par lequel, un jour ou l'autre, le mal va advenir. Mensonges et accusations fausses sont d'emblée son lot.

D'une catastrophe à l'autre, il y a répétition avec variations, ce qui permet à Ferdinand de prendre peu à peu ses distances et d'anticiper les coups. La scène où, avec son ami Popaul, Ferdinand fait éclater le cadran de l'horloge à l'arquebuse en témoigne : « C'est un ouragan. Mon père me déraille à fond, à plein coup de bottes, il me fonce dans les côtes, il me marche dessus, il me déculotte. En plus, il hurle que je l'assassine !... Que je devrais être à la Roquette ! Depuis toujours ! [...] Je suis à un poil de l'échafaud. (MC, 110) Cette performance d'ouragan et cette allusion à un établissement correctionnel sont également ce qui précède la tentative de parricide, le père avouant, tout compte fait, ses regrets : « Comme je suis coupable de ne pas t'avoir salement dressé ! [...] C'est à douze ans pas plus tard qu'il aurait fallu te saisir et t'enfermer solidement ! [...] T'enfermer en correction... [...] Nous n'en serions pas où nous en sommes !... À présent, les jeux sont faits !... » (MC, 332) Les jeux sont faits depuis le début pour ce père qui conjure Ferdinand de passer aux aveux, d'admettre enfin ses intentions criminelles : « Tu veux notre peau ? Hein ? N'est-ce pas que tu la veux ? Dis-le donc tout de suite !... » et, revenant à la charge, après avoir évoqué une vie de sacrifices inutile, il l'implore : « Hein, dis-le encore ! dis, cancre à poison ! Dis-le donc ! Dis-le tout de suite, que tu veux nous faire crever !... [...] Dis, gouape infecte ! (MC, 331) L'insistance sur l'impératif de dire ne fait qu'accentuer le mutisme de Ferdinand.

Rappelons sur quel terrain se joue la condamnation du père : celui de la dette. Ce que Ferdinand représente, pour Auguste, dès sa naissance, c'est une dépense, une charge excédentaire : « Au bureau de la Coccinelle ils le traitaient comme de la pane. L'amour-propre le torturait et puis la monotonie. Il n'avait pour lui qu'un bachot, ses moustaches et ses scrupules. Avec ma naissance en plus, on s'enfonçait dans la mistoufle. » (MC, 53-54) Si, pour Auguste, la vie est synonyme de dette, ce fils équivaut inévitablement à un gonflement de la dette : une dette qui ne peut que

s'amplifier jusqu'à devenir insurmontable, impayable. Son pessimisme face au commerce et à la vie en général, mais surtout face à l'avenir de son fils, vient de ce désir de ne rien devoir à personne. Le narrateur met l'accent sur ce rapport à la fois monétaire et temporel : « Quand j'étais plus petit encore, à Puteaux, chez la nourrice, mes parents montaient là-haut me voir [...] Ils ont toujours réglé d'avance. Jamais un sou de dette. » (MC, 55) et puis, ça se gâte rapidement. Chez ce père plein de bon sens et imbu de morale bourgeoise, temps et argent sont indissociables : à travers tous les souvenirs de Ferdinand où la figure paternelle apparaît, la « montre », le « chronomètre » ou l'« horloge » nous renvoient à la question du temps : « Mon père, [...] il était mauvais à cause des heures qui ne passaient pas. Sans cesse il regardait sa montre. » (MC, 64) Ce temps qui ne passe pas ne fait qu'accentuer sa nature impatiente et colérique face à l'incertitude de l'avenir. Son désir, pourrait-on dire, est de maîtriser le temps par le biais d'un instrument mécanique fiable, fautes de pouvoir se fier aux autres ou de le contrôler lui-même. Un temps quantifiable et mesurable sur lequel Auguste n'a pas d'autre pouvoir que celui de le mesurer. Ces représentants du père, établissant une équivalence entre temps et argent, nous renvoient ainsi à une conception objective du temps. La montre, en « [...] permettant de découper le temps en tranches plus ou moins fines, [...] octroie à l'homme la possibilité de le considérer comme une quantité mesurable, maîtrisable⁴⁶ », c'est-à-dire un temps permettant d'anticiper et de prévoir.

L'empressement du père à se rendre, le soir venu, chez les clientes, pour livrer la marchandise, est lié à ce principe d'économie : « Il trissait comme un voleur. J'avais peine à le suivre. On aurait dit qu'il tentait de me perdre. » (MC, 58). L'impression que ressent le jeune Ferdinand que son père tente de le perdre, physiquement ou moralement, est aussitôt confirmée par la scène érotique de la cliente qui retrouse ses jupes devant l'enfant, s'exhibe et s'amuse à ses dépens, sous prétexte d'avoir de la compassion pour lui (cf. MC, 59). Le père ferme

⁴⁶ Alain Didier-Weill : *op. cit.* p. 266.

volontairement les yeux en échange d'un bon pourboire. Honteux, c'est sa mauvaise conscience que le père fuit; et l'enfant, témoin de son assujettissement, lui rappelle sa propre déchéance, son humiliation : « Je l'appelais dans l'Avenue : "Papa ! Papa !" Place des Ternes que je l'ai rattrapé. On s'est assis. Il faisait froid. (...) Il me serrait la main. / "Oui mon petit !... Oui mon petit !..." qu'il se répétait comme ça à lui-même... fixe devant lui... » (MC, 60)

Le père est toujours plus absorbé par ses préoccupations monétaires et sa conscience que par son fils, duquel il ne cesse de se distancier. L'absence d'un véritable échange de paroles est évoquée dès l'ouverture du récit : « J'aurais bien voulu qu'il me cause, il grognait seulement des insultes à des inconnus. » (MC, 58) L'empressement, la précipitation, n'est-ce pas ce dont le père accuse Ferdinand adolescent, dans l'instant qui précède le drame: « Il est incroyable ! Mais il est pressé ! C'est nos pauvres quatre sous ! [...] Il est aussi vicieux que méchant ! » (MC, 333). Acculé au pied du mur, Ferdinand passe subitement à l'acte : « Je sens aussi monter les choses... [...] Je vois tout drôle alors d'un seul coup !... Je veux plus voir... Je fais qu'un bond... Je suis dessus ! Je soulève sa machine, la lourde, la pesante... Je la lève tout en l'air. Et plac !... d'un bloc là vrac !... je lui verse dans la gueule ! Il a pas le temps de parer !... » (MC, 333) La machine à écrire, déjà associée à la dette dans le prologue, vient mettre un terme à la verve injurieuse du père. Dès son apparition, elle a précipité la déchéance physique et morale d'Auguste, amplifiant son humiliation au bureau et révélant aussitôt, parce qu'il est incapable de la maîtriser, son incontestable impuissance. Elle désigne également l'irréductible fossé qui le sépare maintenant de Ferdinand : « Mon père, il était tellement pris par ses exercices dactylos et par son angoisse d'être viré à la "Coccinelle" que [...] Je l'intéressais plus beaucoup. Il avait son idée formelle bien ancrée au fond du cassis, indélébile à mon sujet que j'étais exactement la nature même de bassesse ! le buse crétin pas remédiable ! » (MC, 291) Faute d'être un saint, Ferdinand, de plus en plus résigné, constate lui-même qu'il n'a aucune aptitude pour la souffrance et les sacrifices et qu'il ne peut, selon la logique

fataliste du père, n'être qu'un assassin : « Je peux plus m'empêcher... Il faut là, que je le termine le fumier salingue ! [...] Je vais lui écraser la trappe !... Je veux plus qu'il cause !... Je vais lui crever toute la gueule... [...] Je lui trifouille le gras du cou... [...] Je l'égorge... » (MC, 334) « Égorger » le père prend ici le sens de l'étrangler, mais aussi, de manière figurée, de le « ruiner », c'est-à-dire de le réduire physiquement à l'état de ruine, de loque. L'étranglement est aussi l'action d'entraver quelqu'un dans son expression, de l'arrêter dans son développement, de le contraindre, par la force, à se taire. Par cet acte, Ferdinand se conforme au syllogisme paternel qui opère, dès son apparition, dans le discours. Ce syllogisme se résume, dans le contexte de la dette, à : « Un enfant est une source continue de dépense, Ferdinand est un enfant qui ne rapportera jamais rien, cet enfant va nous étrangler un jour ».

C'est pour épargner la mère dans sa jouissance que Ferdinand s'en prend à son père, se résout à lui donner raison et à accomplir sa terrible prophétie : « Je vois la figure de ma mère tout juste là au ras de la mienne... [...] Je lâche le truc... » (MC, 334) Le « truc », cette chose quelconque, cette masse flasque, impossible à désigner et à définir, c'est le père. Ferdinand ne dit-il pas après coup, sous l'effet de la désillusion : « Jamais je l'aurais cru si faible, si mou... » (MC, 336) ? Hortense, la bonne, témoin de la scène, hurle et sonne l'alerte. Ferdinand se jette sur elle : « Elle me fascine alors aussi... Je lâche mon vieux... Je ne fais qu'un saut... Je suis dessus l'Hortense !... Je vais l'étrangler ! [...] Je veux aussi lui serrer la glotte... » (MC, 334) Mais Hortense se débat, réussit à se déprendre et à ameuter la foule.

Cette foule sera le témoin de l'horreur, de la violence du fils envers son père, mais également, à son insu, du sacrifice d'un fils qui, en commettant un acte impardonnable, tente désespérément de sauver l'honneur de son père. Complètement secoué, Ferdinand s'effondre à son tour, se liquéfie, se répand. C'est sa propre mécanique qui se détraque. Ce qui advient là, sous forme de secousses, de dépossession de soi, est sans conteste de l'ordre de la transmission et de la

révélation : cette force brutale, cette capacité de destruction qui caractérise les colères diluviennes du père, Ferdinand la possède également. Faute d'être un assassin, n'ayant réussi qu'à assommer son père, Ferdinand n'a d'autre choix que de trouver désormais sa propre manière de dire pour advenir. Pour réussir à transcender, sublimer, la vérité de cette révélation, il est impératif, pour Ferdinand, de rompre les liens, d'évacuer le père en refusant la toute-puissance de sa parole.

3.5 : La joute injurieuse

Dès son plus jeune âge, tout enfant est écartelé entre deux types de loyauté et c'est dans cet entre-deux que s'effectue la réception de l'héritage. Si Ferdinand est bel et bien le fils de sa mère réparatrice de dentelles lorsqu'il se met aux « infinis rafistolages » du ballon de Courtial des Pereires (MC, 370), il est aussi le fils de son père par la tonalité verbale dont il fait preuve avec l'inventeur chez qui il s'est enfin installé. (cf. MC, 393 : « j'en connaissais moi aussi des mots »).

C'est bien Ferdinand qui raconte ; et dans ses descriptions et ses commentaires, il reprend à son compte la verve diluvienne du père pour en faire un opéra... comique. *Mort à crédit* raconte ainsi cet apprentissage du Verbe. Si le déluge, dans le récit biblique, nous renvoie aux eaux qui ont détruit l'humanité, transposé dans l'univers célinien de l'opéra, il devient un cataclysme verbal, un enchaînement de précipitations, qui entraîne tout sur son passage. C'est la logorrhée paternelle, sous forme de vocifération, qui tient lieu de déluge sous toutes ses formes, allant de l'avalanche à la tempête. Gavé des discours, Ferdinand incarne à lui seul la condamnation du père et souffre dans sa chair, sans comprendre ce qui lui arrive, sans savoir de quoi il peut bien être coupable : « Moi-même je restais atterré, je me cherchais dans les tréfonds, de quels vices immenses, de quelles inouïes dépravations je pouvais être à la fin coupable ?... Je ne trouvais pas très bien... J'étais indécis... J'en trouvais des multitudes [...] » (MC, 156) Le rejeton rejeté, Ferdinand est écartelé entre culpabilité et jouissance. Ce n'est qu'une fois le père évincé, évacué de la scène,

qu'il y aura une possibilité pour le fils, confronté aux inventeurs du Génitron, de prendre la parole, de s'approprier sa manière singulière de dire et d'en jouir enfin : « C'était vraiment pas concevable à quel prodigieux paroxysme je parvenais à me hausser dans la colère absolue... Je tenais tout ça de mon papa... et des rigolades parcourues... Pour l'embrasement, je craignais personne !... » (MC, 388)

L'avènement de ce « je » en procès est indissociable de la condamnation qu'il a reçue du père. Dans sa geste même, la proclamation de cette condamnation à coup d'invectives dévoile son caractère oppressif : la loi du plus fort. L'accent est mis sur la dimension de combat physique, cette relation de réciprocité duelle, qui détermine les rapports entre le père et le fils, mais aussi sur cette inégalité entre les adversaires, sur le plan langagier. Dans cette revanche du faible, le père tire profit de l'inexpérience et de l'impuissance de Ferdinand, cet enfant qui ne s'exprime pas aisément et répugne à le faire, ce qui en fait une cible de choix. Enfant « renfermé », reclus, Ferdinand l'est en présence des figures d'autorité, mais, avant tout, devant ce père qui l'écrase et réplique pour lui. Si la mère sert essentiellement de faire-valoir à Auguste, si elle l'approuve et le sanctionne, elle se retrouve rapidement sans recours, comme l'enfant, devant les prédictions catastrophiques de son mari : elle se range de son côté. Leurs dialogues sont condamnés d'avance à tourner en rond, autour de l'idée fixe de la condamnation; et l'interruption de ces scènes « [...] ne sera pas réalisée par une parole porteuse d'inattendu, mais, [toujours] par une parole d'une violence attendue.⁴⁷ » La reprise, par Ferdinand, de cette condamnation par l'invective et la force devient un art de la vocifération oscillant entre l'injure, l'insulte et l'hyperbole. D'enfant « renfermé », il se fait maître de l'invention injurieuse.

Dès le début, c'est l'avenir de Ferdinand qui est hypothéqué par le jugement du père. Jugement précoce et définitif parce qu'Auguste considère d'avance comme résolue une question qui ne l'est pas : celle de l'avenir de son fils, traité d'emblée

⁴⁷ Comme le dit bien Alain Didier-Weill analysant cette scène universelle de la parole qu'est la « scène de ménage » : *op. cit.* p. 195

comme un prévenu⁴⁸ qui doit répondre d'un délit ou d'une faute. Par son discours préventif, Auguste, confondant le fait d'empêcher la débâcle avec celui d'être prévenu de son imminence, programme sa propre fin. En condamnant, de manière répétitive, son fils, en l'injuriant, il prend les dispositions nécessaires pour hâter son propre achèvement, en finir avec toutes les misères passées, présentes et à venir, et avec l'à-venir lui-même : « Pour ne pas perdre de vue sa montre il l'accrochait dans la cuisine au-dessus des nouilles. [...] La montre c'était pour qu'on en finisse, des œufs, du rata, des pâtes... De toute la fatigue et l'avenir. Il en voulait plus. » (MC, 67)

Au bureau, Auguste ne cesse d'être humilié par son patron qui refuse de reconnaître son talent pour l'écriture, la valeur de son beau style. En l'assommant avec la machine à écrire, Ferdinand ne fait donc qu'accélérer et achever sa dégringolade, sa faillite : la culbute prévue par M. Lempreinte. Auguste, sans aucune possibilité d'avancement, est condamné à n'être que ça : humilié, rabaissé, déclassé. La joute injurieuse entre le père et le fils est fondée sur cette impossibilité d'avancement, cette impasse dans le dire. Sa parole précède celle de Ferdinand et sa prévoyance, la révélation du don de voyance interprétative de son fils. Les mots du père sont nombreux, qui débutent par le suffixe « pré »⁴⁹, marquant une antériorité et une volonté d'annexer l'avenir au passé : « prévoyance », « prédiction », « prévisible », « prévenu », « préjudice », « prématuré », etc. La parole du père est

⁴⁸ Le terme « prévenu » n'est pas sans évoquer la personne qui, supposée avoir commis un délit, est appelée à en répondre devant le tribunal; ce dont témoignent déjà les injures proférées par le père. L'injure, dans sa forme même, est ce qui préjuge de l'avenir du sujet auquel elle s'adresse en lui signifiant « N'insiste-pas ! », « Il n'y a pas d'avenir pour toi ! » Alain Didier-Weill : *Op. cit.* p. 89.

⁴⁹ « Pré », dans son usage vieilli, utilisé dans une expression telle qu'« aller sur le pré », signifie « aller se battre en duel ». L'art de l'injure, qui est le propre des joutes oratoires, nous revoie ainsi à une tradition et à une culture datant de l'Antiquité : « L'injure fût longtemps le prélude obligé des combats antiques, encourageant à l'action, l'échauffement verbal, au désir d'exciter l'adversaire en le dévalorisant et le besoin de justifier sa propre agressivité en provoquant et en attisant l'agressivité de l'autre. » (Cf. Christine Sautermeister : *Céline vociférant ou L'art de l'injure*, Société d'études céliniennes, Paris, 2002, p. 6) Auguste, dont le dire et les réactions sont prévisibles, n'est qu'une caricature grotesque d'un orateur sans talent qui ne dépassera pas ce stade de l'échauffement verbal, totalement dominé, comme Courtial, par les motions.

ainsi le prélude à l'opéra, à l'œuvre à venir, car Ferdinand ne se contente pas de répéter, de réciter et de ressasser tout ce qu'il a préalablement entendu, il assume de le transposer.

Le voyage en Angleterre prend, dans le récit, la forme d'un interlude, d'un entracte, qui interrompt le gavage initial et donne un peu de répit à Ferdinand, mais il sert également à séparer deux temps de la vie de Ferdinand. Cet interlude crée un écart, un espace, où les effets de la parole peuvent se manifester, et où Ferdinand, sous le charme d'une langue étrangère, à laquelle il ne comprend rien, prend conscience des effets ravageant et mortifères de sa langue maternelle. Envers et contre tous, complètement buté, Ferdinand se ferme, se cloisonne dans son silence, cultivant son dégoût de la parole. Si le séjour en Angleterre constitue un intermède dans le déroulement de la joute injurieuse entre le père et le fils, il représente aussi un temps de réélaboration, pour le fils, qui saura s'approprier à son tour la parole, et parviendra à la sublimer. Ce que le Prologue nous a permis de reconnaître en nous rappelant, par sa simple présence, ce qui dans les drames antiques, précède l'entrée en scène du chœur; ce chœur, dans le récit, représenté par un seul et même narrateur-locuteur qui prend en charge toutes les voix.

Si, dans le récit, les voix du père et de la mère précèdent celle de Ferdinand, le prologue, lui, accomplit le renversement de cet ordre. Il y a bien inversion de la filiation : ce ne sont plus les parents qui sont garants de l'existence de Ferdinand, mais Ferdinand qui, par sa parole, assure leur existence. Par ce procédé, Ferdinand devenu adulte se fait lui-même père, sur le plan littéraire, en assurant la survie de ceux qui l'ont précédé. Cette paternité, que le père refuse d'emblée, il se l'approprie, sur le plan symbolique, en mettant sa langue, figée dans le temps, sens dessus dessous. Ce n'est donc pas seulement à la mère que Ferdinand s'attaque directement, mais à la langue elle-même. L'idée fixe du père est d'enfermer Ferdinand, de le mettre sous les verrous: « Papa il m'avait bien juré qu'il m'enfermerait à la Roquette si on me trouvait en vadrouille. » (MC, 147), alors que Ferdinand, lui, s'efforce de

libérer la langue, d'enrayer le dispositif qui en assujettit les éléments mobiles et en empêche la circulation. Le prologue, qui est à la fois la mise en contexte et l'aboutissement de la lutte injurieuse, signale également, du côté paternel, un désir de s'inscrire dans la grande lignée des maudisseurs de la rhétorique antique. Par ses accusations et son recours au latin, le père revendique une filiation qui n'est pas tant littéraire que judiciaire. S'il reste fidèle, par la réitération de sa condamnation, au registre judiciaire et démonstratif de la rhétorique antique, son discours, dès la première accusation, se fige et ne connaît aucune évolution⁵⁰. Ce qui règle son discours est immuable comme l'idée fixe, une fois énoncée, qui en est la cause. L'héritage du père, à l'image des règles fondamentales de la rhétorique antique qui une fois transcrites sont devenues inaltérables, apparaît ainsi comme un dire condamné à la répétition et à l'amplification. L'art de persuasion du père, bien ancré dans son idée fixe, se fait également par la force de l'obstination : « Il était buté "mordicus" [...] Que si j'échappais une semaine à leur surveillance, je deviendrais le pire des apaches... C'était dans la fouille ! Il voulait pas en démordre... J'assassinerais en Angleterre aussi vite qu'à Paris ! C'était tout cuit !... Enveloppé d'avance !... » (MC, 201) Ferdinand n'ayant encore commis aucun véritable forfait, le discours du père s'enracine dans le fantasme. Son objectif est de convaincre pour vaincre, de laisser l'interlocuteur bouche bée, sans possibilité de répliquer. Le but de ses harangues n'est pas de trouver le vrai, mais de dominer par une verve acerbe. Chez Auguste, ce fantasme d'assassinat en passe par l'émotif.

⁵⁰ Vers 645, en Sicile, les citoyens, que les tyrans avaient injustement dépouillés, se sont mis à exiger la restitution de leurs biens, mais comme il n'y avait pas d'avocat, à cette époque-là, il a bien fallu donner aux citoyens un moyen de défendre leur cause. La rhétorique, en tant qu'art oratoire, est née de cette circonstance : des innombrables conflits qui ont suivi la fin de la guerre civile. Dès lors, cet art oratoire fut publié sous forme de recueil, transposé dans l'écriture. Dès la publication de ce recueil, ce fut le début de la fin pour la rhétorique : elle s'est figée, mais « figée » au sens où ce qui a été mis en place dans ce premier recueil de techniques oratoires par Corax et Tisias n'a pas bougé et demeure encore valable aujourd'hui comme legs et ce, même après l'ajout des réflexions et théorisations de Platon, d'Aristote, d'Isocrate, de Cicéron et de plusieurs autres. Il en est de même pour l'accusation initiale du père. Voir Olivier Reboul : *Introduction à la rhétorique*, PUF, Paris, 1991, p. 14.

Dès lors, c'est l'autorité même du père qui fait loi et qu'il faudra destituer en s'appropriant ses armes. Le fantasme du père fabrique ses propres assises. La recherche des motifs, dans sa plus grande absurdité comique, en témoigne : « En cherchant les raisons des choses, ils ont fini par conclure, que sûrement c'étaient les vers qui m'avaient rendu si méchant... » (MC, 111) Ce vide, sur lequel se fonde le fantasme, le père ne cesse de le dénier, de le recouvrir, en procédant à l'étalage grotesque des preuves pour mieux rabaisser ses adversaires : « Il recommençait, lui, Ponce Pilate, il éclaboussait tout l'étage, il se lavait les mains de mon ordure, à plein jet, à toute pression. Il faisait des phrases entières latines. [...] il me jetait l'anathème, il déclamait à l'antique. Il s'interrompait pour des pauses, pour m'expliquer entre-temps, parce que j'avais pas d'instruction, le sens des « humanités »... » (MC, 198) Par cette mise en scène théâtrale de son désistement, le père se décharge de toute responsabilité, laissant aux autres, à tous les autres, le devoir de juger. Il s'en remet à l'opinion publique, qu'il sait impitoyable et d'emblée défavorable à Ferdinand, pour clore le sort de son fils : « Ma mère m'a reconduit à l'école avec mille recommandations. Elle était dans tous ses états [...] Les gens l'avaient déjà prévenue, qu'on me garderait pas huit jours. » (MC, 111)

Pour Auguste, toutes les stratégies sont bonnes pour triompher : établir l'équivalence entre la vérité d'un seul et celle de toute une cité en est une. Dès que le père énonce la condamnation de Ferdinand, elle entame son processus d'infiltration : ses effets s'insinuent dans les discours de tous : « Tiens, Gorloge ! [...] "Madame, qu'il me fait [...] Votre garçon, pour moi, c'est bien simple... [...] Vous l'avez gâté ! Pourri ! Voilà tout ! [...] Absolument sans le vouloir, vous n'en ferez qu'un petit jouisseur ! un paresseux ! un égoïste..." » (MC, 208) Comme le père, Gorloge dénigre Ferdinand, le dévalorise par des injures qui préjugent de son avenir, et ce, en rejetant le blâme sur la mère : « [...] je vois à qui je cause... [...] Vous êtes comme tant d'autres mères... [...] On croit bien faire, on se décarcasse ! On fait le malheur de ses enfants ! » (MC, 208) L'injure n'est pas adressée directement à Ferdinand,

mais à la mère, aussitôt soumise à l'autorité du patron. C'est le principe des injures paternelles qui est repris : l'enfant est injurié comme un tiers, exclu du débat, un « il » auquel s'oppose le « nous ». C'est contre ce « il », placé hors de l'allocution, que va progressivement se faire l'accord entre le père et la mère : « Mais qu'il s'en aille cet enfant !... Qu'il nous laisse un peu souffler !... Qu'on reste tous les deux... » (MC, 206) Et l'accord entre toutes les autres voix en découle, le « nous » regroupant tous les gens du Passage, témoins de la violence et de la débâcle de Ferdinand. Le bouc émissaire, le banni des lieux, c'est lui. (Cf. MC, 338) Avec l'oncle Édouard venu le sortir de l'impasse, Ferdinand quitte enfin le territoire paternel. La joute se clôt ainsi : par l'expulsion de Ferdinand hors du Passage. Si le père sait y faire, Ferdinand doit maintenant faire son apprentissage de la parole.

3.6 : Où est la vérité ?

L'expulsion de Ferdinand du Passage signale une rupture, mais qui s'inscrit dans la continuité du processus entamé : le dire du père, impossible à endiguer, tel un déluge, va continuer à produire ses effets. C'est maintenant Courtial des Pereires, inventeur se livrant à des exhibitions à bord de son sphérique, le « Zélé », ballon cent fois crevé et rafistolé, qui reprend à son compte la condamnation du père dont il n'a pourtant pas l'autorité : « Appelle-moi ce que tu voudras ! menteur ! Boa ! [...] Si les mots que je prononce ne sont point la stricte expression de l'ineffable vérité ! Tu as bien voulu, n'est-ce pas, Ferdinand ? supprimer ton père ? Déjà ? [...] Un exploit dont plusieurs siècles ne sauraient effacer la honte ! » (MC, 391) L'incontestable filiation de la parole avec le syllogisme paternel se remarque : « Maintenant ! Que veux-tu ? dis-moi ? Me supprimer à mon tour ? Mais c'est évident ! [...] M'abolir !... M'annihiler !... Voilà ton programme !... » (MC, 391-392) C'est une mécanique apparentée qui est à l'œuvre avec Courtial, mais sa puissance n'est plus la même parce que Courtial est un optimiste, un créateur de génie à qui la catastrophe ne fait pas peur; ce qui donnera à Ferdinand la possibilité de se ressaisir: « Courtial des Pereires [...] avait toujours réponse à tout [...] Son aplomb, sa compétence absolue,

son irrésistible optimisme le rendaient invulnérable [...] D'ailleurs, il ne supportait jamais les longues controverses... Tout de suite, il bloquait, il prenait lui-même le commandement des débats... » (MC, 344) La rhétorique, c'est d'abord Courtial, à l'arrivée de Ferdinand au Génitron, qui l'incarne, à travers ses discours gonflés. Son prestige, en tant qu'inventeur, repose sur sa verve enflammée, sur une éloquence que le père n'a jamais eue et qui subjugué les foules par de belles compositions savantes, aux verdicts définitifs. Au départ, Courtial est présenté comme une figure d'autorité encensée et reconnue, au paroxysme de sa forme, mais elle aura vite fait d'entamer son déclin, de se mettre à déchoir. Si le père, pour justifier la condamnation du fils, y mettait du latin, multipliant les références : « J'étais méprisé de partout, même par la morale des Romains, par Cicéron, par tout l'Empire et les Anciens... Il savait tout ça mon papa... » (MC, 198), Courtial, lui, est le savoir même, celui qui, dans un premier temps, triomphe de tout et de tous. Mettre sa parole au service du beau et de l'utile, pour répondre aux besoins de tout un chacun, n'équivaut pas, toutefois, à la mettre au service de ce qui est vrai. Les motifs de Courtial, homme affranchi de toute morale, qui n'obéit qu'à ses pulsions et ses envies, se révèlent finalement bien douteux. Il est fragile, ce qui va permettre à Ferdinand de changer de rôle et d'amorcée sa remontée vers la parole.

À l'opposé des grandes certitudes scientifiques, Courtial des Pereires et son épouse Irène, dans leur déchéance, ont vite fait de représenter le hasard, l'aléatoire, le chaotique, le pulsionnel, tout ce qui échappe aux hypothèses du raisonnement. En tant que représentants parentaux, ils sont pourtant l'occasion d'une libération pour Ferdinand. Car comme lui, ils se révèlent rapidement pris dans l'engrenage d'une catastrophe à laquelle ils ne pourront échapper. Irène est un substitut maternel étonnant. La tentative de sauvetage de ce corps en pleine déchéance a mené, contre toute attente, à un résultat inédit, impossible à rapprocher de la version originale dont Courtial est maintenant le seul à se souvenir : « [...] c'est toujours l'opération qui me l'a complètement bouleversée !... Ah ! C'était une toute autre femme !... Ah ! Si tu

l'avais vu avant !... Autrefois ! [...] Tu pourrais pas la reconnaître ! » (MC, 437) Elle incarne, pourrait-on dire, la défaillance d'une technique. Elle est la figure même de l'altération. Une fois Ferdinand arrivé dans la sphère des inventeurs, l'apparition d'Irène opère une sorte de condensation. Ce qui caractérisait, au Passage, les discours de la mère et du père se brouille : il y a mélange des genres.

Si des Pereires reprend en la transposant la rhétorique dont le père se croyait détenteur, sa femme, elle, n'est pas sans rappeler la misère corporelle de la mère. À travers la figure d'Irène Des Pereires, c'est le processus qui a mené à la formation d'un corps inédit qui nous est révélé comme une impudeur : « Elle nous a relevé sa voilette... C'était une impression quand même ! [...] avec la poudre en croûtes ! Le rouge aux pommettes et son violet aux paupières ! [...] Et les sourcils plus drus encore que ceux de Courtial !... Fournis, sans blague, comme un ogre ! » (MC, 434) Comme les femmes dans le prologue et la mère au Passage, Madame Des Pereires exhibe devant Ferdinand, que ce soit physiquement ou avec des mots, toutes ses souffrances : « Elle a repiqué aux confidences !... Elle m'a tout donné les détails... Comment ça se passait les choses, dans le début de leur mariage... [...] Comment elle aidait le Courtial à préparer ses ascensions... Qu'elle avait abandonné à cause de lui et le ballon toute sa carrière personnelle ! » (MC, 424) Comme la mère de Ferdinand, elle tente d'abord de reconstituer les faits et de sauver les apparences. S'amusant tour à tour à voiler et dévoiler ses attributs singuliers, Irène ne tarde pas à découvrir le symbole de sa véritable misère : « Un moment, je la vois qui fouille dans le fond de ses jupons... Elle sort une grosse pipe en bruyère... Ça aussi, il [Courtial] m'avait prévenu... » (MC, 426) Cette pipe en bruyère, cachée sous les jupons, rappelle la jambe de la mère qui ne ressemble plus qu'à un bâton. La pipe semble confirmer l'aptitude de cette femme à se faire continuellement bourrer par les discours mensongers et enflammés de son mari, auxquels elle se soumet : « [...] toujours dans sa conviction que le "Zélé" était parfaitement réparable... [...] que le pavillon serait

sauvé... que c'était une question de courage [...] Elle quittait pas son opinion... Elle pouvait pas comprendre autre chose... On lui a rebourré sa pipe... » (MC, 431-432)

C'est donc ce « bourrage » répétitif qui permet d'alimenter les colères et le désir aveugle d'Irène de se dépenser sans compter pour sauver, envers et contre tous, les restes du ballon, le pavillon de Montretout et la ferme de Blême-le-Petit. Avant même qu'elle n'arrive, Ferdinand a déjà fait preuve du plus grand zèle dans la cave obscure du Génitron où, en réparant continuellement le sphérique, il a éprouvé la peur d'être littéralement consumé par son travail, par cet « art des reprises. » (MC, 393) En s'efforçant, dans cet univers suffoquant, de réparer la grande enveloppe, il s'est retrouvé encerclé, à nouveau emmailloté dans les signifiants maternels : « C'était pas une petit pause de recoudre, remboutir, rafistoler la moche enveloppe, reglingler ensemble des pièces qui ne tenaient plus... C'était un tracas infini... » (MC, 393) À travers ce travail périlleux des réparations, il est allé jusqu'au bout de ce qu'il pouvait faire. Cette envie de sauver ce qu'il reste du ballon, à ce moment-là, n'est plus que l'idée fixe d'Irène Des Pereires qui refuse d'admettre l'incontestable fin de son idéal : « Il a fallu que je lui répète... Que je lui jure sur ma propre tête qu'il était foutu, déglingué, pourri le "Zélé"... dehors comme dedans ! [...] Un infect tesson... absolument irréparable !... » (MC, 424) Pour elle, la perte du ballon est inconcevable. La déchéance du sphérique est synonyme d'échéance : les dettes cumulées, à travers tous les efforts et les sacrifices, deviennent impayables : « [...] pour cette femme-là, dans son esprit, sa conviction, le "Zélé" devait durer toujours !... [...]C'était le solde de leur cambuse ! [...] Ils devaient encore... » (MC, 424-425) Le ballon, qui représentait l'idéal d'Irène et la persistance de son attachement à un passé bel et bien révolu, devient l'occasion d'une dette qui s'annonce déjà insurmontable, impossible à rembourser. C'est dans cette impasse que Ferdinand, lui, trouvera la forme et la force d'un remboursement.

Si Ferdinand trouve d'abord en la figure de Courtial un père de substitution, un modèle d'inventivité à sa mesure, l'inventeur acrobate se révèle bien vite n'être

qu'une variation du père en « guignol ». Dès l'arrivée d'Irène des Pereires au Génitron, il n'est déjà plus qu'un pantin burlesque, dépossédé de son pouvoir, auquel Ferdinand va suppléer en se faisant lui-même vociférateur, face à la foule des inventeurs qui rappellent à la suite d'un concours qui s'est révélé bidon. C'est là qu'il s'approprie les armes du père qu'il ajuste à sa propre nature capable de subir la furie des inventeurs insatisfaits : « C'était moi [...] qui prenais l'averse en entier... J'avais un système [...] J'offrais aucune résistance... Je pliais dans le sens de la furie... J'allais même encore plus loin... Je le surprénais [l'inventeur] le dingo par la virulence de ma haine envers le dégueulasse Pereires... » (MC, 387) Au moment où Courtial se met en retrait, Ferdinand, s'associant aux récriminations de l'inventeur trompé, en rajoute contre celui qui a extorqué les petits savants en mal de reconnaissance. Destituant son ancien maître qui se cache sous les planches, il s'en donne à cœur joie : « Je le vilipendais ! stigmatisais ! couvrais d'ordures ! de sanies ! Cette abjecte crapule ! cette merde prodigieuse ! [...] / Je lui faisais de ce Courtial, [...], à pleine gueule vocifération, une bourriche d'étrons plastiques [...] C'était pas croyable d'immondice !... Ça dépassait tout ! » (MC, 388) De toutes ces expériences d'apprentissage, Ferdinand a bien retenu la leçon. Il est passé maître dans le domaine de l'insulte et de la scansion vocifératoire, allant jusqu'à trépigner sur la trappe où Courtial se terre, jouissant de savoir que l'injurié, prétendument absent, l'entend.

Dès lors, si Irène est la pièce maîtresse, la reine des échecs, qui se cache derrière toutes les actions et les démonstrations de son mari, l'inventeur acrobate et bouffon, Ferdinand, lui, sera celui qui va l'accompagner jusqu'au bout de la débâcle, d'une catastrophe à l'autre, jusqu'au gouffre monétaire et matériel. Au moment de l'émeute où la foule des inventeurs, en furie, pousse la cloche de Verdunat dans le Génitron, le gouffre prend forme : « La nôtre [boutique] c'était plus qu'un trou... une béance énorme... Un gouffre avec des grandes poutres de travers... » (MC, 199) À travers la rumeur des inventeurs en délire, il y a la révélation, sous-jacente à l'invention, d'une incontestable faille : « Le mère Courtial en regardant ça elle a

voulu tâter quand même, descendre [...] Elle a biglé un interstice [...] Elle s'est faufilée toute seule... [...] Je l'entendais qui farfouillait au fond de l'abîme... » (MC, 499) Ce qu'Irène des Pereires sauve, du Génitron, comme reste, après sa destruction, c'est « tout un grand lambeau de ballon !... Tout un empiècement de l'« Archimède... » ! [...] Le palan rouge "des déchirures"... Je le connaissais bien ce débris-là... » (MC, 500) Elle rapporte le « palan », cet appareil de levage à mécanisme démultiplicateur dont la mécanique sert à soulever et déplacer des fardeaux. « Elle [Irène] avait tout ficelé ses jupes, retroussées autour de sa taille. » (MC, 499) Décidément, les mères sacrifiées procèdent toutes de la même manière : l'impudeur équivaut encore ici à l'innocence et au courage !

Irène des Pereires, à elle seule, réunit les attributs de la mère et du père, représentant la confusion des genres, le brouillage des frontières; elle crée une série de renversements et d'inversions qui vont jusqu'à rendre son origine suspecte, impossible à déterminer : « Notre grosse mignonne, une fois installée sur le siège, elle s'est allumée une bonne pipe !... Dans l'assistance, ils se pariaient qu'elle était aussi un homme habillé en femme !... » (MC, 511) Par sa nature autoritaire et incendiaire, il y a, chez Irène les traits du paternel: « Elle est absolue ! Despotique ! [...] Emportée !... C'est un volcan !... Une dynamite !... Dès qu'il nous arrive un coup dur, elle réagit en bourrasque !... » (MC, 436) C'est maintenant elle, à l'image du père, qui, emportée par la colère, vocifère, multiplie les injures et les insultes, procède à l'énumération de tous les vices de Courtial, en le dénigrant, le traitant plus bas qu'un animal. La mécanique du père et sa structure ternaire sont reprises. C'est à Ferdinand qu'Irène s'adresse au moment où elle insulte Courtial, resté dans une autre pièce, « caché là-haut !... » (MC, 426)

Dans son aspect relationnel, l'injure se joue essentiellement dans un rapport triangulaire, dans la mesure où elle est proférée en regard d'un tiers, que l'injurié soit présent ou non, son objectif étant toujours de neutraliser l'autre : « L'injure devant témoin accroît l'humiliation de l'injurié. L'injurier peut pousser plus loin l'outrage

en feignant de s'adresser uniquement à ce témoin pour injurier l'autre à la troisième personne, considérant l'injurié comme absent et cherchant à lui enlever toute possibilité de répliquer.⁵¹ » Ce procédé infallible, Irène le reprend à son compte, en désignant Courtial comme le grand responsable de tous ses malheurs : « On l'a vu comme il se masturbait... On l'a surpris dans la salle ! [...] C'est là qu'il s'exhibe ! [...] Je parle pas en l'air ! Oui, mon saligaud !... [...] En plein parmi des gens qui nous connaissent tous !... On est venu me répéter ça !... Qu'est-ce qui me l'a dit ? [...] Mais c'est le commissaire lui-même, mon ami !... » (MC, 429) Véritable tissu de reprises, son discours s'embrouille. Sa confrontation avec Courtial est rejouée dans le présent de l'énonciation. Tout est réactivé simultanément. L'adresse est double : elle rejoue le moment de la dispute où elle s'adressait à Courtial, au présent, en même temps qu'elle raconte, après coup, à Ferdinand, ce qui s'est passé. On assiste à une concaténation des signifiants. C'est la violence des disputes des parents et la posture première de Ferdinand enfant, témoin et voyeur, qui sont reprises. Ce sont à la fois les mots de la Gorloge, abusant de Ferdinand, et ceux du parricide programmé que l'on réentend, pêle-mêle : « “[...] Ah ! T'aime ça ! infernale baudruche ! Dis fumier ! [...]” Elle était complètement sur lui ! Elle lui rebondissait sur le bide ! “Ouah ! Ouah ! Ouah ! Ouah ! qu'il suffoquait ! Tu m'étouffes grande garce ! Tu me crèves ! Tu m'étrangles !” Et puis alors elle l'a relâché [...] elle est redescendue à toute pompes... Elle a sauté au robinet... » (MC, 427)

L'agression d'Irène condense celles qui ont précédé. La dimension conflictuelle, c'est-à-dire le désaccord sur lequel se fonde toute parole, est poussée à son paroxysme. Si Courtial, au départ, a pour objectif de fournir à Ferdinand un titre, une raison d'être : « Il n'est pas question d'argent ! C'est le frêle trésor que j'invoque ! [...] L'acquis du thème infini ! Celui qui doit nous emporter... [...] J'espère qu'un jour tu me comprendras tout à fait... [...] Quand je ne serai plus là pour me défendre !... C'est toi Ferdinand ! qui possèderas la vérité !... C'est toi qui réfuteras l'injure

⁵¹ Christine Sautermeister : *op. cit.* p. 8.

!... » (MC, 389) Irène, elle, incarne le moyen d'y parvenir, de faire advenir la vérité dans la parole.

3.7 : Au commencement était le verbe⁵²

Dès l'ouverture de *Mort à crédit*, la quête du locuteur, qui implique de se trouver une raison et une manière d'être dans la langue, est déclenchée par un impératif de rétablir la vérité. C'est à partir de cette recherche de justesse, plus que de justice, que le locuteur nous plonge au cœur d'une histoire faisant état de tous les usages et les mésusages de la parole. Dès cet instant, chaque parole entendue représente, à sa façon et en fonction du moment, une manière d'être dans la langue. Au commencement du récit familial, il y a le père. Ce père, dès son apparition, incarne l'émotion faite « verbe » par sa fonction quasi prophétique. Par cette performativité, il détermine les prédispositions du petit Ferdinand. Pour le père, dire, c'est faire : condamner, prédire, annoncer, programmer, juger, etc. Une fois l'imparfait du subjonctif évacué, c'est lui qui domine, dans le présent de l'énonciation, par sa toute-puissance. Toute sa parole est déterminée par son action : définir, cadrer et limiter le sujet. Il est la révélation de ce qui se trame dans la langue elle-même aussitôt que l'éclatement de la métaphore paternelle, représentée par le bateau fantôme, à la fin du prologue, est advenu. Tout le texte est élaboré en fonction de cet éclatement premier dont découlent la mise en scène, la mise en actes, de l'opéra du déluge.

⁵² « Au commencement était le Verbe, et le Verbe était tourné vers Dieu, et le Verbe était Dieu. [...] Tout fut par lui, et rien de ce qui fut, ne fut sans lui. », dans *Évangile selon Jean*, v.1 et 3, *La Bible*, La Pochothèque, 1997, p. 1583. Dans certaines traductions, le mot « parole », tel un équivalent, est aussi employé à la place de « Verbe ». Céline, dans son entretien avec Robert Sadoul, reprend cette notion et corrige le tir : « Or, voyez-vous, Sadoul, [...] on raconte... non pas depuis que le monde est monde, mais depuis que les hommes ont un si gros bagage verbal, qu'ils n'avaient pas quand ils étaient primitifs, [...], eh bien ils avaient de l'émotion, au lieu d'avoir des mots. Dans les Écritures, on vous dit : au début était le Verbe. [...] Non. [...] Au début était l'émotion. [...] Le Verbe est là pour remplacer l'émotion, c'est la vérité. » (p. 214-215). Voir Robert Sadoul : « Au début était l'émotion », dans *Louis Ferdinand Céline*, Coll. « Nouveaux Regards », Éditions Le Magazine Littéraire, Paris, 2012.

La joute injurieuse entre Ferdinand et son père est avant tout un combat dans la langue. Être sujet du verbe n'est pas donné d'emblée puisqu'on est d'abord l'objet de la parole de l'Autre. Les années d'apprentissage de Ferdinand montrent qu'il passe d'objet des discours, tiers exclu, à sujet de la parole. Le prologue de *Mort à crédit* comme cadrage de la poétique est ainsi éclairé : pour que le Verbe advienne, il fallait avant tout poser un sujet, celui qui fut d'abord assujetti à la domination du Verbe, à sa tonalité singulière, parce que le Verbe, d'un point de vue théologique et littéraire, c'est la parole faite corps. Le Verbe ne fait pas qu'exprimer l'action, il est lui-même un acte comme l'est la parole de ce père au verbe haut et fort. Si le verbe est toujours lié au temps, pour le père, il demeure au présent perpétuel de la condamnation.

Qu'est-ce qui répugne vraiment au père ? Être entravé dans son action, empêché dans son programme, qu'on l'en détourne : « Mon père, il faisait éruption. Avec ce plan de m'en aller, on chahutait sa tragédie... Il se cramponnait aux conditions... Il en voyait complètement rouge... Il arpentait comme un fauve. » (MC, 204) Dès qu'il y a une possibilité pour le fils d'échapper à son joug, il s'enfurie, proteste, se démène. Devant une proposition aussi indigeste que celle d'envoyer Ferdinand au Meanwell College, en Angleterre, c'est sa conscience, son grand sens des responsabilités qu'Auguste évoque et tente de faire valoir au détriment d'Édouard : « Je résiste ?... [...] Ma parole ! Mais mon rôle alors ? [...] Mais je suis conscient moi ! Je suis responsable ! Est-ce moi le père ?... [...] Édouard il s'en fout bien sûr ! Plus tard, il sera loin ! Il se lavera les mains ! Et moi, je serai là toujours !... Avec un bandit sur les os ! » (MC, 203) Pour se défendre, Auguste n'hésite pas à projeter sur Édouard son propre désir de fuite, de liberté, c'est-à-dire cette irrésistible envie de décliner à l'avance toute forme de responsabilité face aux conséquences qui

vont découler de ce choix, de cette prise de décision. Il est celui qui dit, affirme et juge. Le reste n'est pas de son ressort : il « s'en lave les mains »⁵³.

La menace que représentent les parents pour Ferdinand est figurée, dans le texte, par l'inextricable réseau de métaphores qui en composent la trame; véritable filet que tissent les signifiants de la déchéance parentale et dans lequel le sujet est pris. L'éclatement des métaphores du père en passe par la vocifération. L'injure repose sur un vocabulaire particulier. Du point de vue métaphorique, « [...] l'injure a pour but de dévaloriser l'adversaire en le réduisant à un animal ou un objet; l'usage de l'argot et du gros mot accentue encore cette destruction de l'image de l'homme.⁵⁴ » En ce sens, la métaphore est une arme redoutable dans ce duel. Si par analogie, le père associe l'avenir de Ferdinand aux excréments, il en passe rapidement, dans sa volonté de le neutraliser et d'avoir le dernier mot, à l'insulte. L'insulte, en étant une affirmation directe, une nomination, renvoie le sujet « [...] à un jugement portant sur ce qu'il *est*, réellement, depuis toujours.⁵⁵ » En le qualifiant de « petit fumier » ou de « merdeux dénaturé » (MC, 82), le père ne cesse de réduire Ferdinand, de le rabaisser au statut d'objet, en nommant le réel de son corps : cette saleté qui est une vraie souillure et qui correspond, depuis le début, à avoir la « merde au cul ». Aussitôt énoncé, ce fait se met à agir, à circuler, à contaminer toutes les

⁵³ À travers les reprises de cette locution figurative, c'est la dimension pédagogique du père, qui ne cesse de mimer et de représenter ce que sa parole accomplit, produit, dans le dire lui-même, qui est parodiée à travers la théâtralisation de la parole : « À force de recommencer sa scène, il s'en faisait comme un "numéro"... Il saisissait le savon de Marseille, [...], il se démenait tant et plus avec... [...] Il le reposait maintes fois... toujours pérorant... Il allait le reprendre encore... Le brandir... À force, le morceau lui giclait des poignes... Il allait rebondir sur le piano... On plongeait tous à la repêche... » (MC, 198) Devant ce père en colère, hors de ses gonds, Ferdinand s'efforce également de nous faire voir chaque fois que le sens des mots se perd au profit des bruits, de la mécanique de ce corps instrumentalisé par la jouissance de dire, ce qui ce produit : « Il s'est mis dès le premier instant à bégayer si fort, qu'il lui venait comme de la vapeur à la place des mots... On le comprenait plus... Seulement qu'il soufflait des fusées... Sa casquette partait en bourrasque... [...] Il s'en défonçait le cassis... Il se gonflait toute la bouille... absolument cramoisi... [...] Il tournait violet. » (MC, 194) Il y a soudainement urgence de nous faire voir, telle une révélation, ce corps dépossédé de lui-même, en proie à la violence d'une jouissance qui outrepassa le sens des mots.

⁵⁴ Christine Sautermeister : *op cit.*, p. 7.

⁵⁵ Alain Didier-Weill: *op. cit.*, p. 89.

sphères de l'énonciation, à commencer par celle de la mère, qui conduit Ferdinand chez Berlope : « Comme elle était très scrupuleuse, elle l'a bien renseigné d'avance... [...] que j'étais assez paresseux, foncièrement désobéissant, et passablement étourdi. [...] En plus, elle les a prévenus, que je me fouillais dans le nez sans cesse [...] Elle a recommandé qu'on me fasse honte. » (MC, 141-142) Ferdinand est continuellement dévalué par cette réputation qui le précède et le poursuit, qui le cerne et le concerne.

Il est donc intéressant de constater que c'est le même procédé que Ferdinand transpose plus tard. Dès que la métaphore du déluge est posée, associée au père, elle se propage, organise l'ensemble des voix et produit à la fois ses ravages et sa musique. C'est à travers elle que Ferdinand procède à sa monstration en comparant le père à une bête : « Il déambule comme un lion sur la passerelle d'un navire. » (MC, 52-53) ou « Dans la grande transe, il poussait au carmin, il se gonflait de partout, ses yeux roulaient comme d'un dragon. C'était atroce à regarder. On avait peur ma mère et moi. » (MC, 54)

Ferdinand reprend à son compte le mal qui ronge le père : « Il lui était sorti au début du mois de septembre toute une quantité de furoncles, d'abord sous les bras et puis ensuite derrière le cou alors un véritable énorme, qu'est devenu tout de suite un anthrax. » (MC, 320) Cet anthrax dont Ferdinand est le foyer devient l'occasion de multiples métaphores. En reprenant les injures du père à son compte, en se mettant lui-même en cause, Ferdinand se présente, sur tous les plans, comme une victime. Dans toutes les situations évoquées, il a été subjugué, dominé par une force supérieure à la sienne : il est le sujet soumis à la toute-puissance du verbe. Il se fait donc le persécuté, de tous bords tous côtés, du père. Si c'est d'abord le père qui se démène dans le déluge, qui tente d'émerger, en se débattant au milieu de tous ces adversaires, ce destin de traqué devient aussi, au moment même où il est évoqué, celui de Ferdinand qui s'apprête à raconter l'histoire. Il y a concordance des temps entre dire et faire. Si le père attaque ses prétendus agresseurs en leur absence : « Il s'attaquait à Lempreinte, l'affreux des gastrites... au Baron Méfaize, son directeur

général... A n'importe qui et quoi, pourvu qu'il se trémousse et bouillonne... Il faisait un raffut horrible, tous les voisins se bidonnaient. » (MC p. 158), c'est maintenant Ferdinand qui s'attaque à son père, affirmant qu'il « déconnaît à pleine bourre ». D'un côté comme de l'autre, il y a recherche et énumération des causes, sauf celle pourtant centrale qui est que le père et le fils se soumettent, chacun en leur temps, à la puissance du verbe. Celui qui raconte ne cherche pas, toutefois, à nier sa culpabilité. Tout ce qui est de l'ordre de la non-omission et de la justification en montre, au contraire, l'assomption. La seule véritable omission, c'est le narrateur-locuteur en tant qu'omis, « omis » dans le sens d'un jeune homme qui n'a pas encore été recensé par l'autorité militaire : « Mon sort était en suspens. Mon père voulait plus me revoir... Il continuait ses bafouillages... Ce qu'il aurait voulu par exemple c'est que je parte au régiment... Mais j'avais pas encore l'âge... » (MC, 340) Il y a donc, à travers *Mort à crédit*, un retour sur l'engagement prétendument volontaire de Ferdinand, au début du *Voyage*. En se faisant le symptôme du dire du père, de son désir, il se déresponsabilise à nouveau de cet engagement militaire qui devient le résultat d'une programmation involontaire. Il y a redoublement de sa présomption d'innocence, mais également affirmation de son assujettissement à la puissance de l'Autre. Ferdinand se révèle ainsi sujet du Verbe, mais également, seul détenteur de la vérité.

3.8 : Le père déclencheur de la métaphore.

C'est la parole du père que le narrateur-locuteur de *Mort à crédit* transfigure en Verbe et qui devient fonction de la métaphore. D'emblée, Ferdinand ne dit-il pas à propos de son père : « En fait d'aller dans la marine, il avait tiré au sort sept années dans l'artillerie. Il aurait voulu être fort, confortable et respecté. » (MC, 53) La parole du père est à l'image de sa formation d'artilleur. Mais le père est aussi un conteur : à leur retour du bref voyage en Angleterre, il séduit tous les voisins par sa parole féerique, hyperbolique, enflée de détails et maîtrisant l'art de plaire : « On peut dire

qu'il en avait vu des choses prodigieuses... et des fantastiques... des inouïes... des parfaitement imprévues... au bout de la route... tout là-bas après la falaise... Quand il était dans les nuages... » (MC, 134) En proie à la fabulation, il subjugué les voisins en inventant ses récits au fur et à mesure avec une imagination qui n'est pas sans lien avec un rêve inaccompli dont Ferdinand nous a fait part en ouverture — « Ç'avait été toujours son rêve d'être capitaine au long cours » (MC, 43) Madame Méhon, jalouse de son succès, va s'empresser de dénoncer l'imposture : « Papa entamait son récit... [...] Quand voilà que chez la vioque il part... Patatrac !... un bruit formidable !... Et des pétards qui se renforcent !... Une gerbe immense qui nous aveugle ! Ça explose contre la boutique !... [...] On voit alors la carne qui gesticule au milieu, avec une torche et des fusées... Elle fout le feu aux poudres !... » (MC, 135) Dans son délire, comme Ferdinand, elle a vu juste et elle est immédiatement chassée du Passage : « On l'a amené à Charenton ! [...] Personne a voulu qu'elle revienne ! ils ont signé une pétition d'un bout à l'autre du Passage, qu'elle était folle et impossible. » (MC, 136) Tel un présage, cette attaque ou cet effet de la parole hyperbolique annonce la lutte injurieuse entre le père et le fils.

Contre ce père artilleur, Ferdinand n'a d'autre choix que de combattre avec des armes similaires. La machine à écrire, dès lors, devient le représentant de l'artillerie lourde : « C'était un instrument antique, absolument incassable, spécial pour les locations, elle sonnait à chaque virgule. Il [père] s'entraînait frénétiquement devant le vasistas, du dîner jusqu'à minuit. » (MC, 289) Rien n'a été laissé au hasard dans le dispositif mis en place par Céline : contre ce père, chef des munitions, de tous les arguments pour destituer et condamner l'enfant, Ferdinand va utiliser cet instrument pour le faire taire, momentanément, et ce n'est qu'à partir du parricide manqué que le père va troquer l'idée de faire enfermer son fils à la Roquette, célèbre prison française, contre celle du régiment. Une forme d'apprentissage a donc eu lieu : le fils ne vient-il pas de prouver qu'il a appris quelque chose, qu'il a lui-même un certain potentiel ? Un renversement s'opère : « Jamais je l'aurais cru si faible, si

mou... » (MC, 336) Serrer la gorge, le centre de production de la voix, pour, éventuellement, prendre voix à son tour. L'art du sujet, son combat dans la langue, consiste à devenir sujet du verbe au lieu d'en être l'objet, mais cela, non sans angoisse : « Après encore un moment, j'ai entendu alors sa voix... Le sienne !... Il était seulement sonné ! "J'ai dû lui défoncer le cassis ! Il va crever tout à l'heure !..." que je me suis mis à penser... Ça va être encore bien pire !... » (MC, 336) Le père-verbe est increvable parce que même mort, pétrifié dans le dire de la mère, il domine encore le prologue, qui est à la fois le prologue et l'épilogue⁵⁶ de cette lutte achevée avant même d'avoir commencé, en témoigne. Ce que Ferdinand va raconter après-coup, pour gagner du temps, n'est qu'une prolongation de ce qui est déjà advenu. Le père, pourrait-on dire, est bien le « phore » de l'histoire du sujet. Une identification profonde s'opère du côté du fils. Ferdinand, en tant que créateur de cette transposition des colères du père en opéra, est celui qui recompose *au nom du père* les métaphores du récit : « L'univers, pour lui [M. Lempreinte], n'était plus qu'un énorme acide... [...] Il arrivait plus à s'éteindre ! Il avait comme un tisonnier en bas de l'œsophage qui lui calcinait les tripes... Bientôt, il serait plus que des trous... Les étoiles passeraient à travers avec les renvois. » (MC, 200) N'est-ce pas là justement ce que la métaphore, créée par le sujet, produit dans le corps du texte : une corrosion, une désagrégation, de la langue ? En reprenant à son compte toutes les voix, Ferdinand narrateur s'attaque aux autres émetteurs, mais avant tout, à la structure même qui l'accueille : cette parole qui le cerne, l'enveloppe, l'étouffe et dont il doit s'extraire à tout prix.

⁵⁶ « Prologue » à entendre comme ce qui est la partie préliminaire de certains opéras, mais aussi comme la partie présentant des événements antérieurs à l'action proprement dite et qui est ici le processus de réinterprétation. « Pro » qui signifie « en avant » et « logos », la parole, les discours. D'un point de vue théologique, « logos » est bien « Verbe de Dieu ». Le prologue est ainsi ce qui précède l'avènement de la création par le verbe, représenté par les fonctions du père, mais prologue qui est aussi épilogue, c'est-à-dire ce qui vient « après » le logos, dans le sens où « l'opéra du déluge » y est présenté comme un dénouement, une issue possible, de l'histoire qui sera racontée.

S'extraire ou se taire, là est la question. Ce que Ferdinand ne cesse de raconter à travers ce fantasme crypté de mise au monde, c'est l'impossibilité d'advenir dans le discours parental qui ne parle que de lui. Dans sa volonté de s'expulser de la langue maternelle, d'en déchirer l'enveloppe, Ferdinand travaille pourtant à réanimer les lambeaux de chair morte et les signifiants qui le représentent, lui, pour créer à son tour un corps inédit, dans la douleur. C'est dans le cloaque du Genitron, installé au sous-sol comme dans une cavité matricielle, que Ferdinand, dans l'obscurité, où les lois de la reproduction échappent au schéma de la succession, tente d'abord et sans relâche de rafistoler l'enveloppe crevée du ballon. « C'était un art, à la fin, cette routine des reprises ! Malgré des ruses infinies, ma grande ingéniosité, je désespérais fort souvent sur cette garce enveloppe...[...] Quand il s'élevait au "Lâchez tout" le "Zélé" au-dessus des foules, je reconnaissais mes pièces en l'air... Je les voyais godailler, froncer... » (MC, 395) La reprise du verbe « godailler », qui rappelle « le bas qui godaille » (MC, 46) autour du mollet décharné de la mère, annonce déjà l'épuisement des ressources, la fin des ascensions, l'effondrement du sphérique : « Chaque gonflement c'était un drame !... » (MC, 395) Dans cette fidélité aux représentants de la mère — le Zélé s'apparente aussi à la « camelote » que répare la mère pour les clientes (cf. MC 399 et 106) —, il y a, pourrait-on dire, tentative de procréation, volonté de se faire mère. Mais de l'échec de ce travail de récupération qui se conclut par la perte totale du ballon, de cette tentative d'advenir du côté mère qui est au fondement de la poétique, Ferdinand va, en quittant cette matrice de l'art des reprises, tenter de s'élever, aux côtés d'Irène des Pereires, dans la lignée paternelle, dans l'art de la vocifération. La souffrance en soi n'est pas garante de la création, de l'élévation, par la tonalité, du sujet dans la langue. Encore faut-il que les mots, détachés et vibrés, se mettent à danser dans toute leur légèreté.

La façon dont Céline, dans *Mort à crédit*, rend compte des fondements de sa poétique, en expose les rudiments, rejoint ce qui sera dit dans *Entretien avec le professeur Y* et la théâtralisation des effets du dire qui s'y joue. C'est en jouant dans

l'épaisseur de la langue, dans les couches même de la signifiante, que Ferdinand, une fois l'abcès crevé, va trouver sa façon de dire, de réanimer cette langue qui, dans sa linéarité, l'enchaînement des signifiants, demeure fatalement contrainte à répéter et à répéter encore. Le fameux « Lâcher tout » (MC, 384) que lance Courtial au moment des ascensions rejoint ainsi l'impératif de larguer les amarres de la parole pour que le sens change, se remette en branle, à circuler, se réactive. Ce mouvement d'élévation est aussi celui du sujet qui, expulsé de lui-même, prend conscience de sa parole.

Courtial des Pereires est la figure tragi-comique la plus élaborée de cet opéra-bouffe et ce, dans tous les sens du terme « bouffe » : des discours infects, indigestes, dont Ferdinand a été gavé durant toute son enfance, et que Courtial répète, à ceux qu'il produit lui-même pour bourrer sa femme et tout engloutir, ne cessant de faire gonfler la dette. L'inventeur des pires escroqueries, c'est lui : l'orateur responsable de tout ce qui s'effondre et crève. Et c'est à l'horizontal, en bouillie, qu'il finira lui-même, se bousillant la cervelle: « Il était tout racorni le vieux... ratatiné dans son froc... [...] Mais la tête était qu'un massacre !... Il se l'était toute éclatée... [...] Toute la barbaque en hachis !... en petits lambeaux, en glaires, en franges... [...] Son nez était comme à l'envers... C'est plus qu'un trou sa figure... » (MC, 557) L'anéantissement du sphérique rejoint le dégonflement de l'idéal du « moi ».

Le corps mort de Courtial, dont la tête trouée, déversant son liquide est comparée à un « placenta » (MC, 568), sera d'abord recouvert par le jupon et la « grosse requimpe écossaise » (MC, 560) de Mme des Pereires, rappelant ainsi le gros sexe baveux de la Gorloge. Mais il sera également, dans un deuxième temps, enveloppé en entier dans le grand morceau de l' « Archimède », premier sphérique sauvé des décombres. C'est cette dépouille enveloppée que, dans son délire, le curé Fleury, en proie à une jouissance intenable, viendra, dans un troisième temps, profaner. Retroussant sa soutane à son tour : « Il plonge les doigts dans la blessure... [...] il s'enfonce dans les trous... [...] Il trifouille... Il s'empêtre... [...] Y a une espèce de poche qui crève !... Le jus fuse ! gicle partout ! » (MC, 594) On retrouve là

la figuration du processus qui a engendré la re-naissance du sujet : l'acte de profanation qui a mené à la destitution de la langue maternelle. Dans ce fantasme crypté de naissance, c'est toujours l'idée fixe de « crever l'abcès » qui revient. Devant le constat de la perte du ballon, Courtial l'avait lui-même associé à un corps infect et à un « coup d'endosmose » : « [...] notre dernière sortie du sphérique. [...] il s'est complètement pourfendu... dans un bruit d'horrible colique !... L'odeur infecte se répand !... [...] voilà l'énorme enveloppe qui redégringole sur les gendarmes !... Ça les étouffe [...] Ils gigotaient dessous les plis !... » (MC, 421) Ce déluge de métaphores qu'est devenue la narration éclaire alors son envers : l'entre-deux-morts d'un sujet qui, abîmé, stigmatisé par les signifiants maternels et paternels qui l'avaient engendré, renaît en fabriquant avec eux son histoire transposée en opéra.

CONCLUSION

Mort à crédit est le roman de la vocation, l'œuvre dans laquelle Céline pose les fondements de sa poétique. Le prologue, qui précède cette démonstration en trois temps, donne à la fois la circonstance et le dénouement de cette élaboration stylistique où le corps à naître, celui de l'énonciation, est premier. Tout est déjà-là, actualisé dans le dire. Précédant l'avènement de l'Opéra, ce prologue est la partition que le sujet s'apprête à jouer, à interpréter; ce qui en fait l'élément central, quoique décentré, de *Mort à crédit*. Le lecteur, à la fin, est bien forcé de se rendre compte des processus ingénieux de cette transposition de l'histoire par le narrateur-locuteur, et surtout du rétablissement de la vérité qui n'est pas tant celle des faits que celle du sujet à la fois coupable et souverain.

Ce roman familial répond donc à la question de la dette soulevée par le prologue. *Mort à crédit* est cependant une réponse provisoire, donc vouée à être reprise autrement et reconduite jusqu'à la fin de l'œuvre où l'on voit s'accomplir un combat contre la rhétorique, au nom du style. À ce titre le rapport de Céline à Pascal, figure emblématique de l'histoire de la rhétorique moderne, est à prendre en considération. La joute injurieuse qui se joue entre Ferdinand et son père, à travers le présent perpétuel de la condamnation qui nous rappelle l'origine judiciaire⁵⁷ de la

⁵⁷ Dans sa *Rhétorique*, Aristote conçoit « la rhétorique, même offensive, comme une pratique de type judiciaire. Il proscriit alors du domaine rhétorique les émotions que les polémistes entendent faire éprouver au public : la colère, la haine, la pitié [...] » (Olivier Jouslin. *L'éthique polémique de Pascal*. Coll. « Littératures classiques ». Armand Colin, France, 2006, p.117) Chez les romains, le tribunal était le lieu, à cet égard exemplaire, de l'interdiction du polémique. L'attaque personnelle ou l'excitation à la colère et à la haine, procédés dont Auguste se sert contre Ferdinand (injures, reproches, accusations portant atteintes à son honneur et sa réputation, etc.) et qui ne visent pas tant à convaincre son adversaire qu'à manipuler Ferdinand au point d'en venir à un combat armé et en finir, sont considérées par Aristote, dans un débat au tribunal, comme une déviation visant à influencer le juge, qui est ici le lecteur, ce qui fausse la règle dont on va se servir pour départager la victoire. Ferdinand, dont le récit vise à raconter *a posteriori* la condamnation dont il a été injustement l'objet, justifie son silence en ne rapportant que les paroles du père, le laissant se ruiner lui-même. Toute forme d'éthique liée au domaine judiciaire ou à une forme de moralité, dans ce qui se joue là, est évacuée.

rhétorique antique, témoigne, on l'a vu, d'une volonté, chez Céline, de se mesurer et de s'inscrire, d'un point de vue littéraire, dans la grande lignée du maître des *Pensées*. Si Pascal, en tentant de convaincre son interlocuteur, vise à convaincre le lecteur, cette identification entre l'interlocuteur et le lecteur, dans la structure ternaire célinienne est rompue. Que l'autre du dialogue (Auguste ou le Professeur Y) soit convaincu n'importe plus, seul le lecteur, en tant que véritable destinataire et arbitre, investit dans le débat malgré lui, compte. Chez Céline, il ne s'agit même plus de convaincre ce lecteur d'adhérer à des idées, mais bien de lui transmettre et de lui faire éprouver l'émotion du narrateur.

Avant même qu'il n'expose ce lien avec insistance, et pour en souligner l'importance, dans *Entretiens avec le professeur Y* — où il reprend la formule dialoguée des *Provinciales*⁵⁸ et compare sa révélation, son illumination poétique, à celle de Pascal : « La révélation qu'il a eue sur le Pont de Neuilly ?... ses chevaux emballés ?... son carrosse versé ?... une roue emportée ?... qu'il a bien failli boire la goutte ? » (EPY, 80). Et il insiste : « [...] celui qui voyait plus qu'un gouffre ! toujours un gouffre !... depuis ce jour-là !... du coup de la frayeur !... le gouffre à sa droite !... » (EPY, 80) et « Ça y avait transformé la vie ce terrible accident du pont !... de fond en comble ! libéré le génie ! son génie !... » (EPY, 80-81). Ferdinand connaît lui aussi une expérience ardente de l'infini... de même qu'un « sentiment du gouffre » qui a provoqué son invention stylistique —, ce que met en scène le

⁵⁸ Comme dans *Les Provinciales*, Céline reprend la formule du dialogue avec un interlocuteur imaginaire pour débattre de son invention stylistique. La Dixième lettre de Pascal débute elle-même par « Monsieur » (p. 419), elle est ponctuée d'apostrophes : « Mais, mon Père, lui dis-je », de « Ô mon Père ! » ou encore « Quoi ! mon père ». Dans la Douzième lettre, en s'adressant aux Pères jésuites, Pascal reprend, comme le fera Céline, toutes les injures que les Pères lui ont adressées en le traitant d'« impie, bouffon, ignorant, farceur, imposteur, calomniateur [...] » (p. 461) : « je suis étiqueté « attenteur », violeur de la langue française, voyou même pas pédéraste, même pas repris de droit commun, depuis 1932 !... » (EPY, 31). Et comme Ferdinand dans *Mort à crédit*, Pascal, dans ses lettres, est celui qui rapporte tout ce que le Père a dit : « Voilà tout ce que je puis dire de tout ce que j'entendis [...] » (p. 415), mais également les propos de ses multiples adversaires dans leurs libelles. (Cf. Blaise Pascal. *Les Provinciales, Pensées et opuscules divers*. Œuvres éditées par Philippe Sellier et Gérard Ferreyrolles, Coll. « Le livre de Poche », La Pochothèque, France, 2004.)

prologue de *Mort à crédit*, à travers le délire au Bois de Boulogne qui marque sa naissance comme sujet de l'écriture.

Entre Céline et Pascal il semble bien y avoir un même instant clé, appelé « la nuit de feu », où chacun a été confronté à un incommensurable vertige, happé par une forme d'embrasement sémantique. Le *Mémorial*, trouvé dans la doublure du manteau de Pascal à sa mort, était encadré par le dessin d'une croix en flamme, symbole de sa révélation. L'embrasement qui survient au bois de Boulogne est bien la figuration de la révélation célinienne : ce moment de délire, condition de l'énonciation, sidère le sujet avant qu'il ne bascule dans la certitude de sa vocation. Pour les deux sujets, il s'agit d'une vision, d'une forme de ravissement : l'un témoin d'une croix enflammée, en proie à l'extase mystique, et l'autre, témoin d'une jouissance déferlante, en proie à la transe apocalyptique. Céline reprend également l'idée d'avoir miraculeusement échappé à la mort, situation qui a engendré chez Pascal l'écriture du *Mémorial* : « [...] combien on m'a passé d'articles où des assassins se morfondaient de m'avoir loupé... à une minute !... (vous savez, dans le style « Mémorial »)... » (EPY, 32)

En évoquant ce parallèle, sous forme de rappel, dans les *Entretiens*, Céline, tout en revendiquant sur le plan stylistique la place qui lui revient, reconnaît comme sienne la révélation pascalienne. Il y a chez ces deux auteurs deux naissances : celle du corps et celle du sujet livré à la transcendance d'une révélation inédite. Pascal, avant Céline, en faveur d'une esthétique de la répétition et d'un usage souverain de l'hyperbole, fut accusé de « raillerie⁵⁹ », de véhémence, de recours à la force, à la menace et à l'invective, et même, de « violence faite au lecteur⁶⁰ » dans les *Pensées*. Si

⁵⁹ *Première Réponse aux lettres que les jansénistes publient contre les Jésuites* : « [...] que l'on fasse réflexion sur la façon d'écrire de cet auteur qui [...] ne se sert que d'un style bouffon et railleur, indigne [...] même d'un chrétien, qui ne doit pas traiter en gausseur et farceur les choses saintes. » Cf. Blaise Pascal, *op. cit.* NB 3, p. 440-441

⁶⁰ Dans la notice des *Pensées*, il est écrit : « À peine publiées, celles-ci furent accusées de faire violence au lecteur : dès 1671, dans son *Traité de la délicatesse*, l'abbé de Villars reproche à Pascal sa volonté de faire capituler et son recours à l'hyperbole. Voltaire entonne, lui aussi, ce refrain à la fin de son *Siècle de Louis XIV* : Pascal « crut tout soumettre et tout abaisser par la force. Ce qui a le plus

Pascal met le style au service de sa pensée, Céline, chez qui il n'y a pas de quête de l'éloquence ni de l'héroïsme, le met, lui, au service de l'émotion. Ce rapprochement, une fois éclairé, pourrait nous donner la mesure de la verve célinienne, de sa joute, pourrait-on dire, avec et contre la rhétorique de Pascal.⁶¹

L'expérience fulgurante pascalienne devient chez Céline vision, délire, fièvre. L'hyperbole est au service d'un équilibre où la boiterie se fait rythme et poésie. Un peu à l'image de ce personnage brièvement apparu dans l'hallucination de l'enfant au passage, et qu'il appelle La « Méquilibre ». « La belle artiste "la Méquilibre", au fond de sa loge, s'acharne sur sa poésie... Elle a des vers plein l'esprit avant d'entrée en scène... Elle se rince si fort la craquouse, qu'elle en trébuche... elle bascule au fond du foyer... Elle pousse un cri prodigieux... Le volcan a tout consumé... » (MC, 97-98) Cette artiste qui perd l'équilibre et se consume d'un coup par son travail acharné sur la poésie laisse déjà entrevoir l'un des aboutissements de la solution poétique. Ce nom « Méquilibre » semble conjoindre la jambe de la mère et celle, sublime, de la danseuse. Avant l'effondrement du sujet et l'effacement de ce monde défunt qui fut le sien et qui subsiste dans sa mémoire, ce sont les gémissements de la mère que Ferdinand doit faire entendre et transposer en poésie pour payer son accès à la mort.

Mort à crédit met donc en scène une joute injurieuse sous forme de procès. Rappelons que l'une des conditions de la rhétorique est l'adresse à l'autre : l'orateur

révolté certaines lecteurs dans ses Pensées, c'est l'air despotique et méprisant dont il débute. » Ibid. p. 796.

⁶¹ Après sa « nuit de feu », dont le *Mémorial* est le témoin, et sa conversion, Blaise Pascal, qui se passionne pour les débats sur la pensée de saint Augustin, prend le parti des défenseurs de Cornelius Jansénius (Corneille Jansen) qui s'est efforcé de synthétiser la pensée d'Augustin sur les problèmes de la grâce (Cf. Louis Cognet. Notice 1 : « Les Provinciales » et l'histoire, p. 157-229). De manière significative, Céline, dans la joute injurieuse entre le père et le fils de *Mort à crédit*, se positionne contre Auguste, qui n'a rien d'un saint Père écrivant des lettres, et sa lignée de maudisseurs remontant jusqu'à l'avènement de la rhétorique antique. Il se situe à l'opposé : non pas dans l'éloquence, mais comme celui qui possède le don de la transcendance poétique. La révélation, qui engendre sa vocation d'écrivain, se joue dans la sphère littéraire et ce dont Céline se fait l'héritier, c'est, d'un point de vue stylistique, de la tonalité de Pascal qui, par sa verve et la violence de ses images, s'impose et remue ses lecteurs.

n'est jamais seul. Ferdinand devenu narrateur est encore et toujours face à un adversaire de taille : son père. « Chacun, c'est la règle du jeu, défend sa cause en étant aussi persuasif que possible, et contribue ainsi à une décision qui ne lui appartient pas, qui incombe à un tiers : le juge.⁶² » Le juge est ici le lecteur pris comme témoin et que la démonstration a pour but d'éclairer afin qu'il puisse, au bout du compte, trancher. Cette logique du tiers témoin, soutenue autrefois par le père, est reprise par le fils qui la déporte sur un autre plan. En ce sens, la rhétorique, d'un point de vue poétique, « contribue, là où nulle solution n'est écrite d'avance, à inventer une solution.⁶³ » Pour triompher de ce père qui se gargarise de sa toute-puissance, Ferdinand va s'attaquer à la langue elle-même.⁶⁴ Ce qui, là encore, le rapproche de Pascal qui, citant un extrait de *Contre les valentiniens*, écrit : « [...] ces excellentes paroles de Tertullien, qui rendent raison de tout mon procédé. *Ce que j'ai fait n'est qu'un jeu avant un véritable combat. J'ai plutôt montré les blessures qu'on vous peut faire que je ne vous en ai fait. [...] Il y a beaucoup de choses qui méritent d'être moquées et jouées de la sorte, de peur de leur donner du poids en les combattant sérieusement.*⁶⁵ »

De la rhétorique, dont les fonctions sont d'abord centrées sur la technique et l'art de convaincre, Céline fait un instrument poétique au service de l'émotion. Son

⁶² Olivier Reboul : *op. cit.*, p. 10.

⁶³ *Ibid.*, p. 11.

⁶⁴ En mettant en scène la déconfiture d'Auguste, auquel Ferdinand ne réplique pas verbalement, mais par un acte, Céline procède à une théâtralisation comique de l'expérience qui est plus convaincante que toute forme de discours : un procédé que Pascal a également utilisé pour soutenir sa thèse sur le vide et convaincre le public. Toutefois, en rejetant, dès le prologue, le genre de la Légende et l'héroïsme, et par l'effacement progressif des arguments pascaliens qui font retour dans les colères du père (défiance envers l'imagination, cure provisoire, accusations d'aveuglement et de laxisme moral, etc.), Céline se situe à l'opposé des idées de Pascal. Dans *Entretien avec M. de Sacy*, Pascal, reprenant les idées de saint Paul, écrit : « On croit quelquefois les choses véritables, seulement parce qu'on les dit éloquentement. Ce sont des viandes dangereuses, dit-il, mais que l'on sert en de beaux plats [...] » (Blaise Pascal : *op. cit.* p. 731) Le rata célinien est d'une tout autre nature et sa poétique, reprenant cette idée pascalienne qu'il faut parier (pour rendre ironique tout excès de rationalisme), que la machine n'est jamais neutre et que, de toute manière, « Vous êtes embarqués ! » (*Ibid.*, p 789), nous mène tout droit chez Céline, non à la croyance en l'existence de Dieu, mais à celle de l'émotion.

⁶⁵ Blaise Pascal : *op. cit.* p. 446. Les italiques sont dans le texte.

expérience, en tant que sujet de la parole, il la transpose. Puisqu'il s'agit avant tout de faire triompher l'émotion, l'opéra, qui s'ancre dans un univers où se déchaînent les passions, s'avère la forme la plus appropriée. L'opéra est un art « émotif » au sens célinien : théâtre, comédie dramatique et musique. Historiquement, c'est également ce qui convient le mieux à l'époque que le locuteur s'apprête à ressusciter de mémoire. L'opéra est l'art où se retrouvent et se condensent tous les autres : paroles, théâtre, chant, orchestre, mise en scène et performance-interprétation.

Dans le prologue de *Mort à crédit*, le locuteur a beau dire qu'il est, à l'instant même, en train de fabriquer son « Opéra du Déluge » (MC, 39), le lecteur ignore encore tout du récit qu'il s'apprête à performer. Ce n'est qu'une fois la circonstance dramatique établie — la confrontation de Ferdinand avec la parole mensongère de sa mère *au nom du verbe paternel* — que le spectacle peut commencer. « La fenêtre est restée béante... Je pense à Auguste, il aimait aussi les bateaux... c'était un artiste au fond... Il a pas eu de chance. Il dessinait des tempêtes de temps en temps sur mon ardoise... » (MC, 47) L'opéra célinien transfigurera le tragique en comique jusqu'à les rendre indissociables; résultat de la distance, temporelle et narrative, prise avec l'histoire racontée. Ainsi, l'art musical reprend et amplifie le processus métaphorique : les tempêtes et le déluge déclenchés par la parole du père deviennent déluge de métaphores qui, dans ce déversement impossible à endiguer, submerge l'ensemble du corps textuel. L'opéra se révèle être un art total, permettant la sublimation du désastre. À l'image de l'Exposition, il emporte tout, et Ferdinand s'en fait l'homme-orchestre. À lui seul, par un processus d'intériorisation, il performe toutes les voix, les décors, pour donner aux figures parentales la tonalité du destin et d'une vocation... en héritage. C'est ainsi que dans la filiation de Pascal, mais en s'y mesurant, Céline hausse la rhétorique au registre de l'émotif, où il situe la vérité⁶⁶.

⁶⁶ C'est aussi au nom de la vérité, la sienne, que Pascal se bat. Dans sa Douzième lettre, il écrit : « Les injures que vous me dites n'éclairciront pas nos différends, et les menaces [...] ne m'empêcheront pas de me défendre. Vous croyez avoir la force et l'impunité, mais je crois avoir la vérité et l'innocence. »

Si *Mort à crédit* a été un roman mal reçu en 1936, les circonstances de ces années précédant la guerre ont probablement contribué à cette incompréhension et à cette mauvaise réception. Son usage de l'hyperbole, comme celui de Pascal, tient du projectile, d'une puissance qui « confère un surplus de sens et de portée aux énoncés »⁶⁷. Cet usage constant et efficace crée un effet de discontinu, le style travaillant la cassure jusqu'à l'intérieur même de ses phrases. Céline en usera aussi, dans ses pamphlets, pour accuser les juifs de plagiat et, progressivement, pour faire de la langue une matière sonore qui attende à la phrase. Comme Pascal, Céline ne s'excusera jamais de la véhémence jouissive de sa campagne contre les Juifs et les gens de lettres. Marguerite Périer⁶⁸, la nièce de Pascal, rapportant ses propos, écrit : « On me demande si je ne me repens pas d'avoir fait *Les Provinciales*. Je réponds que, bien loin de m'en repentir, si j'avais à les faire présentement, je les ferais encore plus forte. ⁶⁹ ». Tout le malheur de Céline lui est venu de ne pas avoir su rester bien tranquille dans sa chambre et de se taire. En proie au délire de revendication, il s'est fait lui-même l'objet et le sujet d'une destitution réelle, d'une condamnation unanime dont il jouira, sous couvert d'ironie, dans les œuvres qui suivront cette incontestable débâcle qui était déjà annoncée, dès l'ouverture de *Mort à crédit* : « Je pourrais moi dire toute ma haine. Je sais. Je le ferai plus tard s'ils ne reviennent pas. J'en raconterai de telles qu'ils reviendront, exprès, pour me tuer, des quatre coins du monde. Alors ce sera fini et je serai bien content. » (MC, 14)

(p. 479) Il accuse aussi les Révérends Pères, qui par leurs mensonges et leurs calomnies, l'obligent à prendre la parole et à se positionner : « [...] je vous dirai, mes Pères (et je suis honteux de ce que vous m'engagez à vous dire ce que je devrais apprendre de vous) [...] » (p. 450) Un renversement similaire s'opère : « La situation est celle d'un novice qui [...] finit par ridiculiser l'assurance pédantesque des doctes : un retournement qui correspond à la catharsis comique d'une figure d'autorité. » (*Ibid.* p. 248)

⁶⁷ *Ibid.* p. 806.

⁶⁸ Marguerite Périer est la nièce et fille spirituelle de Pascal. Elle fût guérie d'une fistule lacrymale par le miracle de la Sainte Épine : c'est cette circonstance atypique, cette grâce, qui a fait naître, chez Pascal, le désir de consacrer sa vie à la réfutation des raisonnements athées en écrivant les *Pensées*, une apologie demeurée, sous forme de fragments, inachevée. Sa sœur, Gilberte Périer, est l'auteure de *La vie de M. Pascal*, biographie rédigée, après sa mort, sous la forme d'une légende où triomphe l'hyperbole. C'est ce style légendaire, l'idéal associé à ce genre littéraire, qui est évacué dans le prologue de *Mort à crédit* et qui demeure à l'état de fragments épars. (Cf. *Ibid.* p. 37-78)

⁶⁹ *Ibid.* p. 214-215.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus étudié

Céline, Louis-Ferdinand. *Mort à crédit*. Coll. « Folio ». Paris : Gallimard, 1952 [1936], 623 p.

Corpus d'appoint

Céline, Louis-Ferdinand. *Voyage au bout de la nuit*. Coll. « Folio ». Paris : Gallimard, 1952 [1932], 505 p.

Céline, Louis-Ferdinand. *Mea Culpa*. Paris : Denoël, 1937 [1981], 57 p.

Céline, Louis-Ferdinand. *Bagatelles pour un massacre*. Paris : Denoël, 1937, 379 p.

Céline, Louis-Ferdinand. *Guignol's band I et II*. Coll. « Folio ». Paris : Gallimard, 1951, 721 p.

Céline, Louis-Ferdinand. *Casse-pipe. Carnet du cuirasser Destouches*. Coll. « Folio ». Paris : Gallimard, 2001 [1952], 124 p.

Céline, Louis-Ferdinand. *Entretiens avec le Professeur Y*. Coll. « Folio ». Paris : Gallimard, 1995 [1955], 124 p.

Céline, Louis-Ferdinand. *D'un château l'autre*. Coll. « Folio ». Paris : Gallimard, 2004 [1957], 440 p.

Céline, Louis-Ferdinand. *Les cahiers de la NRF, no 1 : Céline et l'actualité 1932-1957*. Paris : Gallimard, 1976, 185 p.

Sur Céline

Alméras, Philippe. *Je suis le bouc. Céline et l'antisémitisme*. Paris : Denoël, 2000, 233 p.

Brami, Émile. *Céline : « Je ne suis pas assez méchant pour me donner en exemple... »*. Paris : Écriture, 2003, 425 p.

Buin, Yves. *Céline*. Coll. « Folio biographies ». Paris : Gallimard, 2009, 465 p.

- Cliche, Anne-Élaine. *Poétiques du Messie : L'origine juive en souffrance*. Coll. « Documents ». Montréal : XYZ éditeur, 2007, 195-242 p.
- Destruel, Philippe. *Louis-Ferdinand Céline*. France : Armand Colin, 2005 [2000], 128 p.
- Godard, Henri : *Poétique de Céline*. Coll. « Bibliothèque des idées ». Paris : Gallimard, 1985, 474 p.
- Godard, Henri. *Céline scandale*. Coll. « Folio ». Paris: Gallimard, 1994, 171 p.
- Kristeva, Julia. *Pouvoirs de l'horreur*. Paris : Éditions Seuil, 1980, 248 p.
- Lafont, Suzanne. *Le poème rentré de L. F. Céline*. In: *Littérature*, n°116, Passage et langage, 1999, pp. 93-108.
- Le Magazine Littéraire. *Louis-Ferdinand Céline*. France : Sophia publications, 2012, 250 p.
- Meizoz, Jérôme. « *Ambivalences face à l'écrit sous la IIIe République : de Vallès à Céline* », dans *Anthropologie de la littérature*. France : Pratiques [en ligne], 2011, pp. 129-151.
- Muray, Philippe. *Céline*. Coll. « Tel ». Paris : Gallimard, 2001, 252 p.
- Richard, Jean-Pierre. *Nausée de Céline*. Coll. « Poche ». France : Éditions Verdier, 2007, 88 p.
- Sautermeister, Christine. *Céline vociférant ou l'art de l'injure*. Paris : Société d'études céliniennes, 2002, 352 p.
- Vitoux, Frédéric. *Misère et parole*. Coll. « Folio Essais ». Paris : Gallimard, 1989 [1973], 320 p.
- Zagdanski, Stéphane. *Céline seul*. Paris : Gallimard, 1993, 125 p.

Théories littéraires

- Barthes, Roland. *Le grain de la voix. Entretiens 1962-1980*. Paris : Éditions du Seuil, 1981, 385 p.
- Barthes, Roland. *Le plaisir du texte*. Paris : Éditions du Seuil, 1973, 89 p.
- Barthes, Roland. « *Réquichot et son corps* », dans *L'obvie et l'obtus : Essais critiques III*. Coll. « Essais/Points ». Paris : Éditions Seuil, 1982, pp. 189-214.

Cliche, Anne Élane. *Dire le livre*. Coll. « Théorie et Littérature ». Montréal : XYZ éditeur, 1998, 242 p.

Coste, Claude. *Barthes*. Coll. « Bibliothèque Essais ». France : Éditions Points, 2010, 608 p.

Dahan-Gaida, Laurence. *Logique du tiers. Littérature, culture, société*. Paris : Presses Universitaires de Franche-Comté, 2007, 316 p.

Rabaté, Dominique. *Figures du sujet lyrique*. Paris : PUF, 1996, 162 p.

Rabaté, Dominique, Joëlle de Sermet et Yves Vadé. *Modernité 8. Le sujet lyrique en question*. Paris : Presses Universitaires de Bordeaux, 1996, 297 p.

Rabaté, Dominique. *Vers une littérature de l'épuisement*. Coll. « Les Essais ». Paris : Librairie José Corti, 2004, 215 p.

Théories linguistiques et rhétoriques

Benveniste, Émile. *Problème de linguistique générale I*. Paris : Gallimard, 1967, 364 p.

Benveniste, Émile. « *L'appareil formel de l'énonciation* », dans *Problèmes de linguistique générale II*. Paris : Gallimard, 1974, pp. 79-81.

Combettes, Bernard. « *Le prédicat en question : objectifs d'enseignement, conception de la langue et choix d'un terminologie* », dans *Pratiques* [en ligne]. France, 2017, pp. 175-176.

Jouslin, Olivier. *L'éthique polémique de Pascal*. France : Armand Colin, 2006/1 No 59, 117-139 p.

Reboul, Olivier. *Introduction à la rhétorique*. Paris : PUF, 1991. 242 p.

Ricoeur, Paul. *La métaphore vive*. Paris : Éditions du Seuil, 1975, 412 p.

Théories du sujet et psychanalyse

Danon-Boileau, Laurent. *Le sujet de l'énonciation. Psychanalyse et linguistique*. Paris : Éditions Ophrys, 2007, 158 p.

Didier-Weill, Alain. *Les trois temps de la loi*. Coll. « La couleur des idées ». Paris : Éditions Seuil, 1995, 354 p.

- Freud, Sigmund. *Essais de psychanalyse*. France : Payot, 1981, 275 p.
- Freud, Sigmund. *Totem et tabou*. France : Payot, 1923, 241 p.
- Freud, Sigmund. *Nouvelles conférences sur la psychanalyse*. Paris : Gallimard, 1971, 256 p.
- Haddad, Gérard et Antonietta. *Freud en Italie. Psychanalyse du voyage*. Paris : Hachette Littérature, 2005 [1985], 218 p.
- Haddad, Gérard : *Lacan et le judaïsme*, précédé de *Les Sources talmudiques de la psychanalyse*. Coll. « biblio essais ». Paris : Desclée de Brouwer, 1996 [1980], 348 p.
- Kristeva, Julia : *Le polylogue*. Coll. « Essais ». France : Éditions du Seuil, 1977, 537 p.
- Lacan, Jacques. *Des Noms-du-père*. France : Éditions du Seuil, 2005, 108 p.
- Lacan, Jacques. *Encore*. Coll. « Essais/Points ». Paris : Éditions du Seuil, 1975, 186 p.
- Lacan, Jacques. *Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*. Paris : Éditions du Seuil, 1978, 448 p.
- Lacan, Jacques. *Les écrits techniques de Freud*. Paris : Éditions du Seuil, 1975, 436 p.
- Nasio, J.-D. *Cinq leçons sur la théorie de Jacques Lacan*. Paris : Petit Bibliothèque Payot, 2001, 244 p.
- Nasio, J.-D. *Enseignement de 7 concepts cruciaux de la psychanalyse*. Paris : Petite Bibliothèque Payot, 2001, 303 p.
- Sibony, Daniel. *Jouissances du dire. Nouveaux essais sur une transmission d'inconscient*. Coll. « Figures ». Paris : Bernard Grasset, 1985, 400 p.
- Sibony, Daniel. *L'autre incastrable. Psychanalyse-Écritures*. Paris : Éditions du Seuil, 1978, 252 p.
- Willemart, Philippe. *Le sujet de la jouissance dans les arts, la littérature et en psychanalyse*. Montréal : Liber, 2011, 187 p.

Ouvrages de références

- Chemama, Roland et Vandermesh, Bernard. *Dictionnaire de la Psychanalyse*. France : Larousse, 2003, 462 p.

Dictionnaire de la Psychanalyse. Paris : Encyclopaedia Universalis/Albin Michel, 2001, 923 p.

Le petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française. France : Le Robert, 2011, 2837 p.

Laplanche, J. et Pontalis, J.-B. Pontalis. *Vocabulaire de la psychanalyse*. Paris : PUF, 2004, 523 p.

Job, dans *La Bible*. Coll. « Classiques Modernes/Livre de Poche ». Paris : La Pochothèque, 1996, pp. 969-1009.

La Genèse, dans *La Bible*. Coll. « Classiques Modernes/Livre de Poche ». Paris : La Pochothèque, 1996, pp. 18-77.

L'apocalypse, dans *La Bible*. Coll. « Classiques Modernes/Livre de Poche ». Paris : La Pochothèque, 1996, pp. 1823-1848.

Qohéleth ou *L'Ecclésiaste*, dans *La Bible*. Coll. « Classiques Modernes/Livre de Poche ». Paris : La Pochothèque, 1996, pp. 1060-1073.

Autres

Bardou, Marie-Pierre. « *Old Black Joe* » : *des salons aux champs de coton*. En ligne : <http://www.mpbardou.com>. 2014.

Pascal, Blaise. *Les Provinciales. Pensées et opuscules divers*. Œuvres éditées par Philippe Sellier et Gérard Ferreyrolles. Coll. « Livre de Poche ». Paris : La Pochothèque, 1999, 1506 p.