

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

MÉTAPHORES MORBIDES ET DÉCALAGES TEMPORELS : LA CRITIQUE DU
PROGRÈS DANS *MORT À CRÉDIT* DE LOUIS-FERDINAND CÉLINE

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
ARNAUD LAPIERRE

DÉCEMBRE 2020

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

Les deux premières personnes qui me viennent en tête sont Annie-Claude Veilleux, ma partenaire de grand chemin et Nicholas Cayer, un infatigable rédacteur et survivant d'un long périple semé d'embûches.

Je remercie ensuite mes parents qui m'ont toujours appuyé dans mes choix. Bien que j'aie choisi une voie éloignée de la leur, ils m'ont toujours encouragé à poursuivre selon mes intérêts et mes passions.

Je remercie tous ceux et celle qui m'ont aidé à m'aérer l'esprit à des moments opportuns. Je pense entre autres à Benjamin, à Florence, à Julien, à Ariane et à Catherine.

Je remercie également Jean-François Chassay, mon directeur, pour ses multiples lectures méticuleuses, sa rapidité, son dévouement et ses suggestions de lecture passionnantes. J'en suis énormément reconnaissant.

Finalement, à Céline, pour le meilleur et pour le pire...

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES	v
RÉSUMÉ	vi
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
LA MORBIDITÉ CÉLINIENNE COMME INTERROGATION DU RÉEL.....	14
1.1 Préambules méthodologiques.....	14
1.1.1 : Premières frontières de la sociocritique.....	17
1.1.2 : Bakhtine et l'altérité de l'énoncé littéraire	19
1.1.3 : L'épistémocritique et l'agent de transfert.....	22
1.1.4 : Définitions de la sociocritique et application dans <i>Mort à Crédit</i>	23
1.2 Maladie et discours social à l'aune du Progrès	24
1.2.1 : L'idée de Progrès et la décadence	24
1.2.2 : L'organisme social défaillant	28
1.2.3 : Politiques normatives et organisme social.....	33
1.2.4 : L'individu face aux normes corporelles	36
1.2.5 : Les composantes sociales de la maladie individuelle : vers une identité construite autour de la maladie?	40
1.3 Devenir malade.....	43
1.3.1 : Le cas de Ferdinand	43
1.3.2 : L'Exposition universelle.....	51
1.3.3 : Passage(s) et transports.....	55
CHAPITRE II	
LA MALADIE CHRONIQUE : ENTRE MALADIE DU TEMPS ET TEMPS DE LA MALADIE	61
2.1 Entre instant(s) et durée	62
2.1.1 : Céline et la question du temps : de l'écrivain au médecin	63
2.1.2 : Forme et style dans <i>Mort à crédit</i>	68
2.1.3 : Le temps de la (con)science.....	70
2.1.4 : Le temps des sociétés humaines	77
2.2 Le cas de la mère.....	80
2.2.1 : Clémence face au chronotope du Progrès.....	80

2.2.2 : La lente transformation de la mère	83
2.2.3 : Temporalité de la maladie chronique	88
2.3 Le cas du père	91
2.3.1 : L'horloge et la montre : l'angoisse de la réification du Temps	92
2.3.2 : La dégradation par l'arythmie du corps.....	96
2.3.3 : Le temps du corps face au temps du Progrès.....	99
CONCLUSION.....	108
BIBLIOGRAPHIE	118

LISTE DES FIGURES

Figure	Page
2.1.....	94
3.1.....	112

RÉSUMÉ

Paru en 1936, *Mort à crédit* fut reçu plutôt froidement par la critique française à une époque où la place de l'engagement politique était massive. Décrivant, souvent avec morosité, parfois avec humour, son enfance plutôt pauvre au tournant du siècle, Louis-Ferdinand Céline cherchait également à rendre compte du discours social.

Le présent mémoire se développe en deux parties qui relient à leur manière les métaphores morbides au développement socioéconomique propre au Progrès pendant la Belle Époque à Paris. D'abord, à l'aide de la sociocritique, herméneutique sociale des textes, nous avons lu le discours social de l'époque dans le roman. Narré par un médecin constamment malade, il permet de réfléchir sur les ponts possibles entre la métaphore du corps social malade ainsi que la morbidité chez les individus. Ainsi, non seulement les personnages sont tous rendus malades par leur travail et l'environnement exécrable, mais la ville elle-même est présentée tel un corps meurtri par le développement des sciences et des techniques au tournant du siècle. Une grande remise en question des normes corporelles se lit également à travers le texte.

Ensuite, une analyse de la temporalité du roman permet de relier l'accélération du temps social à l'augmentation des symptômes chez les personnages du texte. Le Progrès fait prendre de la vitesse à toutes choses et par le fait même entraîne tout le monde avec lui vers la décadence et la décomposition. Mais de plus, une analyse approfondie du temps scientifique est proposée, car, vers la fin de cette période historique, Einstein propose une nouvelle définition de la nature du temps qui se répercute dans le roman. Une tension entre un temps subjectif et un temps social qui échappe aux personnages de l'œuvre les anime. Une étude détaillée de deux personnages, la mère et le père de Ferdinand, illustrera cette tension subie. Il en résultera que les deux parents du jeune protagoniste deviendront complètement décalés et retardés par rapport au temps social. Ce décalage se lira par des symptômes morbides.

Mots-clés : L.-F. Céline, *Mort à Crédit*, maladie, médecine, temporalité, progrès, sociocritique, épistémocritique.

INTRODUCTION

Paru en 1936, quatre ans après *Voyage au bout de la nuit* et un an avant son premier pamphlet, *Mea Culpa*, *Mort à Crédit*¹ laisse son auteur exténué, malade, à bout de souffle devant un pavé revisitant des parcelles sombres du passé et du présent. Tout juste avant de terminer la rédaction de l'œuvre, Céline écrit à son ami Henri Mahé : « je fignole la fin finale de mon monstre affreux² ». L'auteur n'a pas tort de le nommer ainsi. En effet, *Mort à crédit* se révèle au lecteur comme un chaos organisé, un amas compact de multiples discours, voire un écho aux poètes symbolistes flânant dans la Ville lumière³. De plus, l'œuvre marque une étape importante dans le développement du style de Céline, le « métro émotif » célinien décrit dans *Entretiens du professeur Y*⁴. L'oralité traduite à l'écrit permet effectivement de rendre compte de toutes les tensions vécues par les personnages. À la manière d'un monstre, *Mort à crédit* marque un écart net par rapport à la norme. Par le fait même, le roman remet violemment le réel en question en faisant éclater les cadres du roman traditionnel.

Reprenant les codes du roman d'apprentissage, il pourrait se lire comme la représentation d'une narration clinique. Le lecteur suit Ferdinand, un médecin en proie aux tourments de la chair et de l'esprit. Durant les 50 premières pages, celui-ci dépeint son environnement morbide en mettant l'accent sur son caractère proprement mortifère. Il est un « médecin des pauvres » entouré d'êtres blafards et abjects. L'alcoolisme et les maladies

¹ Louis-Ferdinand Céline, *Mort à crédit*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1985 [1952], 622 pages. Toutes les références à l'ouvrage seront suivies de « MC », puis du numéro de la page dans le but d'alléger le texte.

² Henri Mahé, *La brinquebale avec Céline*, Paris, Écritures, coll. « Céline & cie », 2011, 429 pages, p. 127.

³ On sait par exemple que Céline plaçait Rimbaud dans ses auteurs favoris. Voir : Suzanne Lafont, « De Rimbaud à Molière », dans *Louis-Ferdinand Céline*, Paris, Le Magazine littéraire, coll. « Nouveaux regards », 2012, pp. 71-79.

⁴ Louis-Ferdinand Céline, *Entretiens avec le professeur Y*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 123 pages.

vénériennes sont de véritables fléaux qui contaminent le milieu. Même les médecins partagent ces maladies et nul ne semble épargné par cette décadence généralisée de la santé. Après cette courte première partie, Ferdinand est attaqué d'un violent accès de fièvre. Près de la cuvette, il se remémore son enfance dans un délire provoqué par la maladie qui constituera les 600 pages suivantes du roman. La fièvre et la maladie seront les principales composantes de ce style en construction. Pour Anne Élane Cliche, « [l']écriture célinienne, et cela depuis *Voyage*, se soutient d'une condition d'énonciation impérative : la maladie, la fièvre, les visions, le vertige, l'impotence, le corps "mutilé 75%"; corps réduit à son acuité la plus intense, celle qu'occasionne le délire⁵ ». L'auteur se confond avec le narrateur par la chair meurtrie et défaillante, il se voit poussé dans ses derniers retranchements. Contradiction typiquement célinienne, cette « acuité » qui caractérise le corps malade s'oppose à un monde hyperbolique où humour et déchéance de la chair vont de pair. Une acuité dévoilant l'irrationnel, tel est la force de l'énonciation célinienne. Pour l'auteur, il s'agit de faire passer l'émotion directement dans l'acte de lecture. Cette posture énonciative a toutefois une portée sociale qui se répercute dans la constitution d'une vision du monde :

En se forgeant, en pleine conscience [...], ce style fait de ruptures et de dissonances enchaînées dans un rythme à bout de souffle, en donnant à sa narration l'allure d'une mémoire mise sens dessus dessous [...] par la fièvre ou par la surabondance des souvenirs [...], il ne fait pas de doute que Céline a le sentiment de faire, de la seule manière à son avis possible, le récit qu'il veut faire : celui de l'éclatement d'un monde et de sa retombée à l'état de chaos⁶.

Adéquation entre forme et contenu, il s'agissait pour l'auteur de *Mort à crédit* de composer un récit en apparence chaotique et désordonné se racontant à partir d'une enfance qui l'était tout autant.

⁵ Anne Élane Cliche, « Féerie pour un temps sans mesure. Louis-Ferdinand Céline chroniqueur du désastre », dans Jean-François Chassay, Anne Élane Cliche et Bertrand Gervais (dir.), *Des fins et des temps : Les limites de l'imaginaire*. Article d'un cahier *Figura*, [En ligne], <http://oic.uqam.ca/fr/articles/feerie-pour-un-temps-sans-mesure-louis-ferdinand-celine-chroniqueur-du-desastre>, Consulté le 22 mars 2019.

⁶ Henri Godard, « Préface aux romans », dans Louis-Ferdinand Céline, *Romans. T. II*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1974, p. 23.

« L'étrange cas du docteur Louis Destouches et de M. Ferdinand Céline »

« Céline n'a jamais cessé de revendiquer son statut de médecin⁷ » et ne l'a jamais mis de côté, mais son rapport à la médecine est ambigu. D'abord, l'auteur rappelle constamment, autant dans ses romans que dans ses entretiens ou lettres, qu'il pratiquait activement la médecine. *Mort à crédit* n'échappe pas à la règle : il s'agit d'une œuvre médicale dont l'énonciation est probablement influencée par le regard d'un praticien comme l'ont montré plusieurs études⁸. Céline, de son vrai nom Louis-Ferdinand Destouches, et le narrateur Ferdinand sont médecins et l'importance accordée à leur pratique médicale respective est récurrente :

J'ai un don pour la littérature, mais pas de vocation pour elle. Ma seule vocation, c'est la médecine, pas la littérature [...] Je n'ai jamais aimé ça, mais j'ai un don pour ça... Ça ne m'intéresse pas le moins du monde les choses que j'écris – mais il faut que je le fasse. C'est une torture, c'est le travail le plus pénible du monde⁹.

Sa vocation est d'être médecin, son travail, d'être écrivain. On reconnaîtra ici la victime Céline, toujours à se mettre en valeur et cherchant à attirer la pitié de son auditoire. Que nous choissions de le croire sur parole ou non, il demeure que la médecine, dit-il, occupe une place privilégiée dans sa vie et dans son œuvre.

⁷ Jean-Pierre Dauphin et Henri Godard, « Céline et l'actualité littéraire », *Cahiers Céline*, n° 1, Paris, Gallimard, 1976, 185 pages, cité dans Philippe Destruel, « Le corps s'écrit : Somatique du *Voyage au bout de la nuit* », *Littérature*, n°68, « Jeux de rôles », décembre 1987, pp. 102-118.

⁸ Voir entre autres : Philippe Ginisty, *Le docteur Céline, médecin en son château*, Paris, Godefroy de Bouillon, 1999, 127 pages, Anne Henry, *Céline écrivain*, Paris, L'Harmattan, 1994, 286 pages, ou encore, Judith Karafiáth, Isabelle Blondiaux et Philippe Roussin dans *Louis-Ferdinand Céline*, *Le Magazine littéraire*, *op. cit.*

⁹ Déclaration d'octobre 1954 citée dans : Philippe Roussin, « Ma seule vocation, c'est la médecine », *Ibid.*, pp. 21-25.

Revenons dans le temps afin de dévoiler cette ambiguïté. Destouches publie sa thèse de médecine, *La vie et l'œuvre de Philippe Ignace Semmelweis (1818-1865)*¹⁰, en 1924. Le texte se présente comme la biographie du médecin hongrois éponyme ayant notamment découvert l'importance de l'hygiène pour contrer la mortalité de la fièvre puerpérale. La thèse, outre la valorisation du médecin avant-gardiste qu'est Semmelweis, cherche à prouver que le haut taux de mortalité des femmes qui accouchent puis contractent cette fièvre était en fait causé par les médecins eux-mêmes. Ceux-ci n'avaient pas encore compris que le lavage des mains après une autopsie empêcherait la contamination de ces femmes. Dans la thèse, ces médecins sont représentés comme des passeurs entre la vie et la mort, à la frontière entre santé et maladie. L'accoucheur pourrait être vu comme une figure quasi-divine qui bénit ou maudit. Notons également que chez Céline, naître signifie bien souvent être maudit...

Du point de vue de la forme, le lecteur confronté à ce texte hors du commun conviendra que Destouches n'est pas un médecin, voire un scientifique comme les autres. L'incipit, qui mérite d'être cité longuement, ne ressemble pas un projet académique ou à une thèse de doctorat « classique » :

Mirabeau criait si fort que Versailles eut peur. Depuis la chute de l'empire romain, jamais semblable tempête ne s'était abattue sur les hommes, les passions en vagues effrayantes s'élevaient au ciel. La force et l'enthousiasme de vingt peuples surgissaient de l'Europe en l'éventrant. Ce n'était partout que remous d'être et de choses. [...] Toutes possibilités humaines confondues, déchaînées, furieuses, avides d'impossible couraient les chemins et les fondrières du monde. La mort hurlait dans la mousse sanglante de ses légions disparates [...]. Les frontières ravagées, fondées dans un immense royaume de Frénésie, les hommes voulant du progrès et le progrès voulant des hommes, voilà ce que furent ces noces énormes. L'humanité s'ennuyait, elle brûla quelques Dieux, changea de costume et paya l'Histoire de quelques gloires nouvelles. Et puis, la tourmente apaisée, les grandes espérances ensevelies pour quelques siècles encore, chacune de ces furies partie « sujette » pour la Bastille en revint « citoyenne » et retourna vers ses petites, épiait son voisin, abreuvant son cheval, cuvant ses vices et ses vertus dans le sac de peau pâle que le Bon Dieu nous a donné¹¹.

Étrangement, ce début de thèse rappelle tous les remous de la fin du XVIII^e siècle ayant fait valser l'Europe. Dès le début de cette première œuvre, Destouches cherche à réécrire l'Histoire

¹⁰ Louis-Ferdinand Céline, « La vie et l'œuvre de Philippe Ignace Semmelweis (1818-1865) », dans *Cahiers Céline* n°3, Paris, Gallimard, 1977, 265 pages.

¹¹ *Ibid.*, p. 19.

et à inscrire celle-ci dans le cadre d'un combat. Rapidement, une prose unique s'empare de la biographie de Semmelweis qui cherchait à diminuer la propagation de la fièvre puerpérale. Des thèmes typiquement céliniens y font leur apparition, tels que la naissance, le « cloaque », le corps, la maladie, le chaos des masses, le progrès mortifère et surtout, la mort. D'emblée, un style unique s'empare du discours historique et le subordonne. Les « trois points » font leur apparition et la narration n'hésite pas à quitter la diégèse afin d'exposer des idées qui demeureront phares dans l'œuvre de Céline : « Dans l'Histoire des temps la vie n'est qu'une ivresse, la Vérité c'est la Mort. Quant à la médecine, dans l'Univers, ce n'est qu'un sentiment, un regret, une pitié plus agissante que les autres¹² [...] ». Le médecin, chez Céline, est simplement un être plus compatissant que les autres face à la douleur et la violence du monde.

S'il fallait absolument la classer, la thèse *Semmelweis* se situerait davantage du côté des œuvres littéraires que des écrits médicaux. D'abord, plusieurs erreurs factuelles parsèment le récit : « À lire la thèse de médecine de Céline [...], on est frappé par les nombreux écarts entre les affirmations de l'auteur et les faits historiques. On serait même tenté de se demander si Céline a vraiment lu les titres indiqués dans la bibliographie¹³ ». On souligne également la récurrence des scènes imaginées et des hyperboles qui articulent la diégèse : « la fiction pointe partout : Semmelweis devenu un saint et un paranoïaque, [...] dépossédé de sa jeune et jolie femme, [...] privé de ses enfants; des statistiques de mortalité falsifiées, une chronologie et des scénarios de pure fantaisie¹⁴ [...] ». Nous serions en droit de proposer l'hypothèse suivante : *Semmelweis* n'est pas seulement la mise en branle d'un projet littéraire, mais aussi l'affirmation d'une identité double aux frontières poreuses. Céline est à la fois médecin et écrivain, et aucune de ces parties n'existerait sans l'autre.

¹² *Ibid.*, p. 28.

¹³ Judith Karafiáth, « La thèse du Dr Destouches, première fiction de Céline », dans *Louis-Ferdinand Céline*, *Le Magazine littéraire*, *op. cit.*, p. 9.

¹⁴ *Ibid.*, p. 9.

Avec lui, la médecine se littérarise et la littérature se médicalise, si bien qu'un certain mythe s'est élevé autour d'un Céline écrivain et médecin. Par exemple, Ralph Schoolcraft III¹⁵ raconte que le docteur Destouches dans les années 1920 aurait uriné dans un bocal d'algue afin de mesurer leur résistance à l'acide urique, alors que Philippe de Ginisty¹⁶ omet d'évoquer l'acide urique lorsqu'il parle de cette même expérience. Destouches, pour sa part, écrit dans son article : « Nous avons remarqué que les *Convoluta* étaient peu sensibles à l'acide urique. Elles vivent dix jours dans un bocal sursaturé de ce corps. Elles séjournent sur un épais sédiment de cet acide et ne paraissent nullement ralenties¹⁷ ». Il s'en suit une description d'expériences plus précises qui ont suivi avec des quantités d'acide urique prédéterminées. Bien que l'article laisse place à l'interprétation (on ne sait pas d'où provient l'acide urique), il convient de reconnaître que le mythe célinien aurait peut-être influé sur la lecture et l'interprétation de ses travaux médicaux.

Céline s'inscrit dans une longue tradition de médecins-écrivains ou de médecins-artistes¹⁸. Rappelons que les personnes pratiquant cette profession en France étaient justement appelées « hommes de l'art » jusqu'à tout récemment. De plus, bien que la scientificité de la médecine ne soit plus contestée aujourd'hui, nous sommes forcés de reconnaître que son mode de fonctionnement diffère des autres sciences pures et appliquées. L'hypothèse se formule autrement et l'expérience doit tenir compte de la relation avec le patient, une sensibilité à la bioéthique ou même du comportement du médecin. Un médecin anxieux pourrait par exemple faire différer le résultat d'une expérience chirurgicale. La médecine est une science, mais une

¹⁵ Ralph Schoolcraft III, *Honni soit qui mal y danse : Circulation and Transport in Céline's Early Novels*, MLN, John Hopkins University Press, Vol. 105, n° 4, Sep. 1990, pp. 833-856.

¹⁶ Philippe Ginisty, *op. cit.*

¹⁷ Louis Destouches, « Observations physiologiques sur *Convoluta roscoffensis* », *Comptes rendus de l'Académie des sciences*, Paris, 1920, pp. 822-824.

¹⁸ Voir par exemple : Thomas Augais, « L'élaboration d'une figure du poète-médecin dans *La Chronique médicale* (1919-1940) », dans Julien Knebusch et Alexandre Wenger (dir), *Réseaux médico-littéraires dans l'Entre-deux-guerres. Revues, institutions, lieux, figures*, Paris, Épistémocritique, 2018, p. 47-64 et Pierre Darmon, *Le médecin parisien en 1900*, Paris, Hachette, coll. « Littératures », 2003, 329 p. Tous deux soulignent l'importance des « médecins littérateurs » dans l'histoire littéraire et médicale françaises.

science qui doit négocier sans cesse avec des données subjectives, émotives ou irrationnelles, problèmes épistémologiques auxquels les autres sciences ne sont pas confrontées¹⁹. Ces aspects non scientifiques sont constamment mis en œuvre dans les romans de Céline.

Finalement, un malade qui connaît son état bouleversera sa « conduite », c'est-à-dire sa posture par rapport à lui-même, à sa maladie ou à autrui. Un individu qui se sait malade n'agira pas de la même manière qu'un individu sain ou qui se croit saint, et peut-être qu'il n'expérimentera pas exactement les mêmes symptômes. Georges Canguilhem écrit à ce sujet que « [la médecine est] le champ dans lequel le vivant humain prend conscience du conflit, de la discordance entre les valeurs organiques et les valeurs mécaniques, au sens très large d'artifice²⁰ ». Elle se situe à la jonction de la nature et de la culture. Ferdinand déclare, dès l'incipit de *Mort à crédit*, « Je n'ai pas toujours pratiqué la médecine, cette merde » (MC, 13). Les rapports entre médecine et littérature chez Céline sont d'emblée complexes, parfois contradictoires. La médecine est une « merde » pour plusieurs raisons que nous explorerons, mais la première rejoint Canguilhem : elle dévoile la fragilité et la faiblesse de la vie humaine et la connaissance de notre propre « sac de peau pâle » mentionné dans l'incipit de *Semmelweis*. À cet égard, la fiction permet de renforcer la force du témoignage et l'émotion transmise.

Corps (à corps)

Céline conçoit l'écriture comme un combat éminemment *physique* pour la vérité. Le sensuel permettrait de dévoiler le sens du monde. L'auteur n'a de cesse de présenter le corps meurtri sous de multiples facettes à travers son œuvre. *Voyage* ne parle que de ça. De la Guerre aux usines Ford, en passant par l'asile psychiatrique ou le meurtre de Robinson à la toute fin, le corps n'est jamais représenté dans son intégrité idéale. Bardamu lui aussi est affublé de maux physiques. Dès son premier roman, Céline entame un projet qui met la chair à l'avant-scène.

¹⁹ Kenneth F. Schaffner, « Philosophy of Medecine », dans Merrilee H. Salmon (dir.), *Introduction to the Philosophy of Science*, Indianapolis, Hackett, 1992, pp. 310-345.

²⁰ Georges Canguilhem, *Études d'histoire et de philosophie des sciences*, Paris, Librairie philosophique J. Virin, coll. « problèmes et controverses », 1983, p. 383.

Dans ses entretiens, à plusieurs reprises, il évoque l'importance de se « mettre à nu », de « mettre sa peau sur la table²¹ ». L'authenticité du monde et le dévoilement de la nature humaine (si elle existe) passent par la défaillance du charnel. « Figurer la peau de l'artiste comme lieu de l'écriture vise à suggérer l'idée suivante : seule est authentique l'écriture produite par un corps et là où le corps manque on trouve le lieu commun, le stéréotype²² ». À la manière de Jackson Pollock, Céline cherche à faire corps, mais aussi « corps à corps », à se battre avec l'œuvre, avec l'art, avec la vérité.

« Céline part toujours de faits réels – ou au moins des conditions dans lesquelles de tels faits auraient pu devenir réels –, mais toujours aussi il transpose et il compose²³. » L'irrationnel, le travail du style et la fiction s'emparent du discours social, qui est omniprésent dans ses œuvres. L'auteur nous rappelle que savoirs et fictions, littérature et science font partie de la culture en brouillant les frontières des différents discours. En effet, la représentation de la chair abîmée ou malade chez Céline n'est pas seulement une métaphore de l'écriture. Dans *Mort à crédit*, elle porte les stigmates du progrès, mais également celles des savoirs pseudo-scientifiques du siècle passé prenant leurs sources dans la phrénologie de Gall et dans le positivisme comtien. Le corps est une jonction de discours. Le portrait qui est fait des avancées scientifiques dans le roman montre le caractère culturel et idéologique de la science.

Dans le présent mémoire, en nous concentrant sur *Mort à crédit* uniquement, nous démontrerons d'une part le caractère éminemment social de la représentation du malade chez Céline, et d'autre part comment le narrateur s'attaque aux valeurs de la société en revendiquant l'importance de la maladie chez l'individu. C'est du point de vue du sujet que la maladie est pensée, et non pas selon un discours externe qui correspondrait à la doxa sociale. Le personnage de Ferdinand, individu morbide, dévoile au lecteur une critique des avancées technoscientifiques depuis l'état pathologique. La science dans l'œuvre est constamment articulée

²¹ « Interview avec Louis Pauwels et André Brissaud », dans *Cahiers Céline*, n°2, Paris, Gallimard, 1976, p. 126.

²² Bernard Brugière (dir.), *Les figures du corps dans la littérature et la peinture anglaises et américaines. De la Renaissance à nos jours*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1991, p. 31.

²³ Henri Godard, *op. cit.*, p. 24.

autour des contraintes du corps. Citer l'incipit de *Semmelweis* n'était pas anodin, plusieurs thèmes de notre problématique s'y retrouvent. La dimension charnelle est subordonnée aux mouvements de l'Histoire dans un désordre que tente de rendre compte l'écriture célinienne. Chez Céline, ce que nous ne tarderons pas à démontrer, un *devenir-malade* participe étroitement à définir un réel « autre », chaotique et désordonné, mais toujours dévoilé à partir du réel, de faits avérés et du discours social de l'époque. Les thèmes du Progrès, de la science ainsi que de la technique entretiennent une étroite relation avec la pathologie : l'organisme social contamine les individus dans le roman qui, en retour, subissent le réel comme une agression parce qu'ils se situent dans les marges de la société.

Le corps est un objet d'étude privilégié qui agit comme une frontière symbolique entre l'individu et le monde. Pareillement à toute frontière, elle anime des dynamiques entre les éléments qu'elle sépare et les relie par le fait même. Cette métaphore fait dialoguer de multiples tensions :

En faisant l'inventaire des différents corps littéraires, on a vu se dessiner des oppositions qui les entraînent dans une dynamique de l'imaginaire où la rhétorique a sa part : individuel/social; naturel/culturel; mécanique/organique; vivant/mort; normal/déviant; métonymique/métaphorique; partiel/total²⁴.

Dans *Mort à crédit*, nous observerons un dialogue entre plusieurs de ces oppositions. Le corps est une figure, une interface entre divers aspects du discours social et des savoirs présents dans l'œuvre. Son analyse aidera à déceler ses fonctions « d'agent de transfert » entre plusieurs registres langagiers. En effet, ses représentations dans le roman permettront de passer de l'individu au social par le biais de métaphores et d'images, souvent hyperboliques et imprégnées du délire enfiévré initiant le texte. Ces deux espaces discursifs, le moi et le monde, s'affrontent sur la surface du corps en tentant chacun de se l'approprier. Comme l'écrit Jean Baudrillard, « le mode d'organisation de la relation au corps reflète le mode d'organisation de la relation aux choses et celui des relations sociales²⁵ ». Le texte sera abordé dans une perspective sociocritique, qu'on peut définir comme une herméneutique sociale des textes.

²⁴ Bernard Brugière, *op. cit.*, p. 18.

²⁵ *Ibid.*, p. 200.

Cette démarche permettra, à partir de ce motif corporel, de dévoiler les modalités d'une critique du Progrès qu'entretient Ferdinand.

David Le Breton qui étudie la « corporéité humaine comme phénomène social et culturel, matière de symbole, objet de représentations et d'imaginaires²⁶ » ajoute que cette figure renvoie toujours à un état de société, un espace ou un temps spécifiques. Le corps est une surface sur laquelle l'individu expérimente, *sent* les discours sociaux dans son intimité même. Le corps est un reflet de la société. Non seulement ce motif apparaît central dans *Mort à crédit*, mais nous pouvons aussi observer que ses représentations se modifient dans l'histoire récente. Sa représentation change en fonction des développements sociaux, techniques et scientifiques ayant eu cours dans les deux derniers siècles.

D'un corps social l'autre

Le premier chapitre du mémoire sera l'occasion d'étudier la relation entre les représentations du corps et de l'idée de Progrès dans le roman. Nous verrons que si le concept de Progrès s'est beaucoup transformé depuis le XIX^e siècle, la perception du corps également, et il y a lieu à partir de là de proposer de nombreuses analogies qui permettent de les associer. De nouvelles métaphores morbides décrivent les problèmes sociopolitiques de l'époque. Une idéologie provenant des nouveaux savoirs biomédicaux fait son apparition : celle du corps « sain » et « normal » comme salut de la « race » et de l'avancement de la société dans l'Histoire. La maladie, pensée comme une faiblesse ou un dérèglement, vient se greffer aux analyses sociopolitiques (l'État est un corps malade, contaminé par ses citoyens). Ce discours place les « mauvaises » mœurs et les morales « défaillantes » sur le même plan que la tuberculose ou la syphilis, symptômes qui dénotent tous la marque d'une décadence et d'une dégénérescence sociale et individuelle. L'avenir de l'humanité, face à la maladie, est incertain et ces discours s'énoncent à partir de cette crainte. Selon cette idéologie, le Progrès, initié par

²⁶ David Le Breton, *La sociologie du corps*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je? », 2012 [1992], p. 3.

les développements des sciences et des techniques, n'advient que si on expurge l'organisme social de ces éléments perturbateurs.

La chair dans *Mort à crédit* est d'ailleurs fortement circonscrite par les discours biomédicaux du XIX^e tels que la tératologie, la dégénérescence et la physiognomonie que nous détaillerons. Jean-François Braunstein écrit que ces théories sont représentatives d'une « “vision médicale du monde” qui s'impose au XIX^e siècle, qui estime que les antiques problèmes philosophiques indécidables sont désormais susceptibles de recevoir une réponse positive et définitive, fournie par la médecine²⁷. » La narration de Ferdinand, médecin-malade, s'inscrit dans cette logique pour mieux s'y opposer.

Un retour aux savoirs convoqués par cette œuvre nous permettra de jeter un regard nouveau sur la Belle Époque, marquée par l'apogée de la seconde révolution industrielle. On passe de l'artisanat au taylorisme, des becs de gaz à l'électricité, de l'écriture manuscrite à la machine à écrire ou encore du temps qui n'est plus régi par les cloches d'église, mais par de gigantesques horloges mécaniques trônant au centre des villes. Ce choc des époques s'incarne à l'échelle humaine par le morcellement de la chair et l'omniprésence de la maladie. Dans plusieurs articles scientifiques écrits dans les années 1920, le Dr Destouches montrait déjà que l'espace social est l'une des causes principales de morbidité²⁸. Il proposait une approche holistique de l'hygiène et de la santé publique qui inclut toujours une composante sociale dans l'apparition des maladies. Il est effectivement l'un des premiers à prendre en compte les changements socio-économiques apparus lors du tournant du siècle (notamment le taylorisme et le fordisme). Sans chercher à faire du biographisme, cette démarche permettra de dévoiler un nouveau regard sur des savoirs médicaux révolus. La fiction permet d'aborder la part d'irrationalité entourant la vie humaine, ce que les discours médicaux propres au XIX^e siècle

²⁷ Jean-François Braunstein, « Une vision médicale du monde. Le “cas” Lombroso », *Archives de philosophie*, n°4, vol. 73, 2010, p. 638.

²⁸ « Note sur l'organisation sanitaire des usines Ford à Detroit » (1925), « Notes sur le service sanitaire de la Compagnie Westinghouse à Pittsburgh » (1925), « À propos du service sanitaire des usines Ford à Detroit » (1928), « Les assurances sociales et une politique économique de santé publique » (1928), « Deux expériences de vaccination en masse et *per os* contre la typhoïde » (1929), « Pour tuer le chômage, tueront-ils les chômeurs? » (1933). Tous ces articles sont publiés dans *Cahiers Céline*, n°3, *op. cit.*

tentaient vainement de contourner. Comme le « portrait de l'artiste en médecin » a été maintes fois exploré par la critique célinienne, notre problématique sera concentrée sur la représentation de la maladie dans *Mort à crédit*. Il ne sera pas davantage question de ce « regard médical » ou des influences des écrits médicaux de Céline dans ses romans, bien que la frontière entre ceux-ci soit parfois poreuse. Nous montrerons que savoirs et fiction peuvent s'articuler par le biais du texte littéraire, ce que la figure du corps malade effectue dans le roman. Elle permet de renverser les normes établies vers le tournant du siècle tout en proposant un réel influencé par le désordre. En d'autres mots, le morbide contamine le discours social et le réorganise.

Travailler, vieillir, mourir

Avec cette peur du *devenir-malade* émerge la question du temps. Une anxiété sociale se développe autour du « devenir » de la société. Autant du point de vue du Progrès que de la décadence, la composante temporelle est essentielle dans l'articulation de ces différents discours. La maladie, inévitablement, conduira dans un futur proche l'individu à sa perte. Très peu de place est accordée à la guérison, ou du moins à l'amélioration de l'état de l'individu chez Céline. Dans le second chapitre, nous nous concentrerons sur la temporalité venant structurer le processus du *devenir-malade*. Avec le Progrès et la décadence survient un nouveau phénomène : les définitions traditionnelles du temps sont bouleversées. Deux temporalités contradictoires s'opposent : le temps social qui s'accélère face aux nouveaux modes de production et le temps individuel ou subjectif qui se modifie en même temps qu'apparaît un individualisme de plus en plus marqué et la théorie de la relativité restreinte d'Einstein. Ainsi, un large détour par la conceptualisation du temps depuis les sciences au tournant du siècle sera nécessaire pour comprendre les inquiétudes du narrateur face à la perte de sens qui découle de l'idée de Progrès.

Céline oppose un travail de l'instant et du temps subjectif face à l'écoulement de la durée propre au temps de l'Histoire, du temps social. La maladie, poussant à l'introspection, mais également provoquant une rupture avec la norme, bouleverse le rapport au temps des malades. Les parents de Ferdinand et Courtial, par exemple, sont lancés dans un processus de transformation : plus la diégèse se développe, plus ils deviennent malades jusqu'à devenir de

véritables marginaux, incapables de travailler. Plus ils sont décalés du temps officiel, celui du Progrès, plus ils se dépêchent et tentent de le rattraper, en vain. Ils deviennent de véritables anachronismes vivants qui contestent par le fait même plusieurs représentations issues du discours social.

CHAPITRE I

LA MORBIDITÉ CÉLINIENNE COMME INTERROGATION DU RÉEL

Une société est à la fois machine et organisme.

Georges Canguilhem, *Le normal et le pathologique*.

*L'homme est malade parce qu'il est mal construit.
Il faut se décider à le mettre à nu pour lui gratter
cet animalcule qui le démange mortellement,
dieu,
et avec dieu,
ses organes.*

*Car liez-moi si vous le voulez,
mais il n'y a rien de plus inutile qu'un organe.
Lorsque vous lui aurez fait un corps sans organes,
alors vous l'aurez délivré de tous ses automatismes
et rendu à sa véritable liberté.
Alors vous lui réapprendrez à danser à l'envers
comme dans le délire des bals musette
et cet envers sera son véritable endroit*

Antonin Artaud

1.1 Préambules méthodologiques

David Décarie, dans *Poétique des genres et des figures chez Céline*²⁹, suggère que l'une des métaphores privilégiées des narrateurs céliniens est le recours à la « dentelle » ou à une comparaison se rapportant à la couture. Cette interprétation rattache l'acte d'écrire au

²⁹ David Décarie, *Poétique des genres et des figures chez Céline*, Montréal, Nota Bene, coll. « Littérature(s) », 2004, 371 pages.

tissage de ce type de vêtement, occupation principale de la mère de Céline. Ce dernier écrit à K. M. Jensen que :

Jadis la littérature, l'art [...] étaient des choses patientes, non individualisées. On construisait peu à peu une œuvre comme les dentellières dans les couvents [...] aujourd'hui, chacun veut repartir de zéro [...] vous voyez à quoi le système aboutit dans les lettres et dans les arts : une plaine semée de taupinières³⁰.

Ainsi, la littérature doit se constituer de manière lente, mais surtout en résonance avec les travaux des autres. Il ne sert à rien de creuser de petits trous et recommencer ailleurs.

Également, la référence à la dentelle semble renvoyer au dévouement et à la résilience de sa mère : « En 1935, en pleine rédaction de *Mort à crédit*, Céline, évoquant le souvenir de sa mère à une correspondante, fait état du “tracas” infini de l'écriture-dentelle³¹ ». La thématique maternelle a largement été commentée dans les études céliniennes, souvent dans une perspective psychanalytique ou sémiologique³². Une nouvelle interprétation de la métaphore nous permettra de démontrer d'entrée de jeu la pertinence de la sociocritique dans l'analyse des textes céliniens en la reliant à une conscience de l'espace social. Bien que la dentelle souligne une certaine conception de l'écriture célinienne comme étant un acte figolé, précis, mais également fastidieux et à production lente, le tissu rapproche divers pans de l'espace social en les rapprochant aux ramifications et motifs de ce type de couture. L'intégralité du monde perçu par Céline est en fait une énorme courtepoinette ramifiée où chacune des parties la composant entre en relation avec les autres, tout comme les mots et les phrases sont interreliés dans un texte. Dans *Mort à crédit*, ces métaphores se retrouvent dans de nombreuses descriptions d'événements vécus par Ferdinand. D'abord, ce vêtement renvoie à la famille, la mère étant tisseuse. Ce premier exemple renvoie au « tissu familial » ainsi qu'aux représentations de la famille parcourant l'œuvre. Aussi, la dentelle rejoint les

³⁰ Robert Poulet, *Mon ami Bardamu, entretiens familiaux avec L.-F. Céline*, Paris, Plon, 1971, p. 128, cité dans Roussin, Philippe, *Misère de la littérature, terreur de l'histoire. Céline et la littérature contemporaine*, Paris, Gallimard, coll. « Nrf essais », 2005, p. 55.

³¹ *Ibid.*, p. 32.

³² Voir par exemple les travaux déjà cités de Henri Godard, David Décarie, Anne Henry ou encore Anne-Élaine Cliche.

constructions qui précèdent l'Exposition universelle de 1900 : « On l'a vue se construire, au coin de la Concorde, la grande porte, la monumentale. Elle était si délicate, tellement ouvragée, en gaufrerie, en fanfreluche du haut en bas qu'on aurait dit une montagne en robe de mariée » (MC, 83). Ensuite, comme la famille du jeune Ferdinand est constamment en quête d'argent, la mère du narrateur doit régulièrement marcher à travers Paris afin de rechercher de potentiels acheteurs. Ces déambulations rendront la mère boiteuse et iront même jusqu'à causer un énorme abcès sur sa mauvaise jambe. Son occupation devient la cause d'une maladie. Mais comme l'image est utilisée pour décrire également la porte de l'Exposition universelle, il y a lieu de s'interroger sur la signification de ce rapprochement. Il semblerait que l'impossibilité de vendre son travail d'artisanne causera une maladie chronique, maladie liée donc au développement socio-économique de la ville de Paris. Metitpois, médecin légiste et collègue médecin de Ferdinand, ira même jusqu'à déclarer que « [l]es morts les plus exquises, retenez bien ceci Ferdinand, ce sont celles qui nous saisissent dans les tissus les plus sensibles... » (MC, 27-28). Finalement, la dentelle revient alors que Ferdinand « rafistole » le *Zélé*, montgolfière de Courtial des Pereires usée à la corde. Chez Céline, à la manière de ce que théorise Bakhtine (il en sera question dans la section suivante), l'écriture est indissociable de l'espace social. Il n'existe pas de frontière entre le texte et le hors-texte comme le montre la récurrence du vêtement fin dans les descriptions de *Mort à Crédit*. Le texte de Céline s'approprie des éléments de l'extérieur pour ensuite organiser la narration et donner une certaine perspective au regard qui est porté sur la société, caractéristique partagée entre toutes les œuvres littéraires. La métaphore de la dentelle devient ainsi une sorte d'interface qui permet de montrer comment la fiction « travaille » le discours social et donne l'occasion d'approcher la sociocritique comme mode de lecture du texte célinien.

Un bref rappel des principes de la sociocritique et de l'apport de Bakhtine à ceux-ci permettra d'éclairer la manière dont nous aborderons l'ouvrage de Céline. Ensuite, de pair avec la théorie du discours social énoncé par Marc Angenot, nous retracerons l'histoire de l'idée de Progrès telle qu'elle se concevait vers la fin du XIX^e siècle pour examiner la représentation du corps malade dans *Mort à crédit*. Autant dans les maladies propres à l'organisme social que dans celles de l'individu, la décadence ressentie à cette époque s'incarne sur la peau. La

morbidité devient la représentation de tensions, autant à l'échelle des personnes que de la société dans son ensemble.

1.1.1 Premières frontières de la sociocritique

Un texte est indissociable de l'espace social qui l'a engendré, des thématiques et disciplines en relation, d'une « intertextualité généralisée³³ ». La rumeur sociale est organisée par le langage et chacun des termes la composant est interdépendant. Par conséquent, aucun texte n'est isolé, aucune œuvre ne surgit du néant. Céline ne fait pas exception à la règle, mais la manière d'articuler cette rumeur sociale permet d'observer des renversements et réappropriations des discours de l'époque en vue d'un regard neuf. En d'autres mots, l'auteur, en étant conscient de n'être jamais totalement affranchi d'influences langagières issues du discours social de son temps, parvient à les retourner sur elles-mêmes.

La sociocritique sera notre avenue théorique privilégiée. Celle-ci est envisagée pour la première fois en 1971 par Claude Duchet dans un texte demeuré célèbre, *Pour une socio-critique ou variation sur un incipit*³⁴. Dans ce texte, la première définition de la sociocritique semble plutôt donnée par des contours flous : « Il s'agirait d'installer la sociologie, le logos social, au centre de l'activité critique et non à l'extérieur de celle-ci, d'étudier “la place occupée dans l'œuvre par les mécanismes socioculturels de production et de consommation”. Chemin plutôt et perspective [...] »³⁵. Il faut comprendre cette première esquisse davantage comme l'ouverture d'un champ encore à défricher. En effet, la sociocritique est un cadre heuristique permettant de lire la socialité dans une œuvre littéraire. Définition volontairement vague, elle ne cherche pas à restreindre les possibilités analytiques qui abonderaient dans ce sens. Ce cadre est donc un « chemin » à tracer pas à pas, d'œuvres à œuvres vers cette recherche des rapports

³³ Marc Angenot, « Malaise dans l'idée de Progrès (1889) », in *Mots, Batailles de mots autour de 1900*, n°19, juin 1989, pp. 5-22.

³⁴ Claude Duchet, « Pour une socio-critique ou variations sur un incipit », in *Littérature*, n°1 : « Littérature, idéologie, société », février 1971, p. 14.

³⁵ *Ibid.*, pp. 5-14.

entre le social et le littéraire, toujours dans le texte. Par exemple, la scène de l'Exposition universelle dans *Mort à Crédit* demeure capitale lorsqu'il s'agit d'établir les modalités de la représentation de l'idée de Progrès dans le roman. L'analyse de ce passage permettra d'établir des rapports spécifiques entretenus entre le social et le littéraire.

La richesse d'un tel mode d'analyse est basée sur des microlectures que l'on qualifiera de « textualistes ». La sociocritique n'étant ni une théorie ni une sociologie mais d'abord une *perspective*, elle s'accommode très bien d'autres approches théoriques ou disciplinaires dans la mesure où elles lui permettent de penser la socialité ou plus largement la dimension sociale du texte littéraire. Les discours organisés dans un lieu et un temps donnés conditionnent non seulement le contenu sémiotique d'une œuvre, mais également sa forme (registre de langage, énonciation ou encore la structure du texte et des chapitres). Dans « Discours social et texte italique dans *Madame Bovary*³⁶ », Duchet expose une hypothèse importante pour la sociocritique. Afin d'établir les rapports entre le roman et la socialité qui le structure, le critique écrivait que le roman, spécifiquement, « fonctionnant comme une société, reproduit dans son texte un ensemble de voix brouillées, anonymes, une sorte de fond sonore³⁷ ». Selon les préceptes de la sociocritique, le texte littéraire n'est pas seulement un reflet de la société et de ses dynamiques intrinsèques, mais il en fait également partie. La société est composée d'écrits et forme par le fait même une sorte d'immense courtepoinTE de discours.

Afin de détailler cette distinction entre le texte social et le texte littéraire, nous ferons appel à trois concepts liés : le texte, le co-texte ainsi que le hors-texte. Ce dernier est cette rumeur sociale mainte fois évoquée précédemment et toujours distante par rapport au texte littéraire. Le hors-texte « est toujours déjà dit sous la forme d'une masse d'informations brutes composant une première rumeur touffue, faite de faits allégués, de toponymes, d'événements, d'évidences, de tuf mémoriel et de premières configurations discursives imprécises³⁸. » Dans

³⁶ Claude Duchet, « Discours social et texte italique dans *Madame Bovary* », *Langages de Flaubert, actes du colloque de London*, Paris, Minard, Lettres Modernes, 1976, pp. 143-161.

³⁷ *Ibid.*, p. 145.

³⁸ Pierre Popovic, « La sociocritique. Définition, histoire, concepts, voies d'avenir », *Pratiques*, n°151-152, « anthropologie de la littérature », 2011, p. 19.

le texte, le réel se manifeste par le « co-texte » qui s'illustre telles des éruptions spontanées du fond social dans l'œuvre. Ces éruptions peuvent prendre la forme d'un lieu, d'un événement, de marqueurs temporels, d'intertextualité ou autres références à la réalité qui s'insèrent ainsi dans la narration. En résumé, le texte dispose le co-texte afin de renvoyer au hors-texte toujours distant de l'acte de lecture. Les manifestations co-textuelles présentes dans l'œuvre sont donc capitales lorsqu'il est question d'établir la socialité de celle-ci. Les Passages couverts de la Belle Époque, présents dans *Mort à Crédit*, feront par exemple ce pont co-textuel entre le contexte et la lecture du roman.

1.1.2 Bakhtine et l'altérité de l'énoncé littéraire

L'articulation du texte, du co-texte ainsi que du hors-texte est possible, car tous trois sont composés du même matériau : le langage. Comme tout est langage, les frontières du texte sont poreuses et l'étude linguistique de celui-ci nous permet d'en sortir afin d'y observer les rapports à la socialité :

c'est parce qu'il est langage et travail sur le langage, que le texte littéraire dit le social. Il ne le fait pas seulement à partir de sa thématique, mais aussi à travers ses façons de dire, de moduler le discours social, d'orienter le regard du lecteur sur le réel. Il est du devoir du critique de dévoiler par l'analyse l'idéologie derrière le texte, la structure sociale derrière lui³⁹.

L'étude du langage permet d'analyser le réel et le texte sur le même plan, tous deux formés de la même matière sémiotique. Par conséquent, les métaphores, les stéréotypes, les manières spécifiques d'écrire, les expressions, la récurrence de certains adjectifs deviennent des objets d'étude pertinents pour cette approche telle que le suggère la métaphore de la dentelle exposée en début de chapitre.

³⁹ Ruth Amossy, « La “socialité” du texte littéraire: de la sociocritique à l'analyse du discours. L'exemple de *L'Acacia* de Claude Simon », *Texte, revue de critique et de théorie littéraire*, n°45-46, 2009, pp. 115-134, [En ligne], <http://ressources-socius.info/index.php/reéditions/24-reéditions-de-livres/carrefours-de-la-sociocritique/126-la-socialité-du-texte-littéraire-de-la-sociocritique-a-l-analyse-du-discours-l-exemple-de-l-acacia-i-de-claude-simon>, consulté le 11 novembre 2018.

Alors que Duchet formulait ces premières hypothèses de recherche, les travaux de Mikhaïl Bakhtine étaient encore inconnus des critiques français. Nous devons sa découverte en Europe de l'Ouest à Julia Kristeva et Tzvetan Todorov. L'intérêt pour la sociocritique réside dans plusieurs propositions phares de Bakhtine et de sa philosophie du langage. En prenant pour exemple d'abord le personnage exprimant des paroles dans une œuvre, Bakhtine montre dans *Esthétique et théorie du roman*⁴⁰ comment le langage rapporté par celui-ci est toujours un « *langage social* [...]». Le locuteur dans le roman est toujours, à divers degrés, un *idéologue*, et ses paroles sont toujours un *idéologème*. Un langage particulier au roman représente toujours un point de vue spécial sur le monde, prétendant une signification sociale⁴¹ ». La manière de tisser un texte avec le matériau de la langue renvoie donc toujours au réel l'ayant engendré. Donc, l'analyse du langage et de ses manipulations dans une œuvre permet d'en dévoiler les fondements sociaux. En d'autres termes, « tout énoncé est toujours déjà gros d'altérité, car les mots viennent à la parole marqués par l'usage que d'autres en ont eu, et par suite lestés d'une charge idéologique et circonstancielle. Toute parole, tout discours, tout texte reprend, répond, reconfigure du déjà-formulé/dit/écrit⁴² ». Comme tout énoncé est d'abord issu d'un espace social, le matériau même des discours, soit le langage, se doit d'être étudié en priorité.

Le concept de *discours social* brièvement évoqué plus haut sera aussi pertinent pour notre analyse. Proposé par Marc Angenot, ce concept hérité des croisements entre les théories de Bakhtine et de Duchet englobe des « systèmes génériques, les répertoires topiques, les règles d'enchaînement d'énoncés qui, dans un état de société donné, organisent le *dicible* – le narrable et l'opposable – et assurent la division du travail discursif⁴³ ». L'identification de ces schèmes socio-linguistiques se fait en analysant « tout ce qui se dit et s'écrit dans un état de société

⁴⁰ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978, 488 pages.

⁴¹ *Ibid.*, p. 153.

⁴² Pierre Popovic, *op. cit.*, p. 21.

⁴³ Marc Angenot, 1889. *Un état du discours social*, Montréal, Le Préambule, coll. « l'univers des discours », 1989, p. 14

donné⁴⁴ ». Dans *1889, un état du discours social*, Angenot tente d'établir de manière empirique la nature de ce concept précis en utilisant comme corpus la « totalité de la chose imprimée » en 1889, en France, en Belgique, en Suisse francophone et dans une moindre mesure dans le reste de la francophonie. À travers cette démarche, il constatera que le contenu des publications s'organise autour de thématiques récurrentes, voire de structures propres au temps et à l'espace qui s'y rattache : « C'est une illusion entretenue par le discours social lui-même que de laisser croire que tout peut se dire et que la différenciation des choses dites serait infinie⁴⁵ ». Certes, des particularités émergent, mais nous remarquons que dans un état de société donné, des redondances surviennent beaucoup plus fréquemment que nous l'imaginons et organisent tout ce qui se dit dans un lieu et un temps donné. Justement parce que le discours social est issu d'une « intertextualité généralisée entre les énoncés », tout comme chez Bakhtine, le contenu d'un roman publié en 1889 contiendra des expressions, des idéologèmes ou encore des stéréotypes véhiculés à cette époque.

Dans *Mort à Crédit*, nous verrons autour des manifestations co-textuelles comment s'organise la narration de pair avec le discours social. En reprenant la métaphore célinienne de la dentelle, nous remarquons qu'elle agit exactement comme ce concept en organisant et structurant les langages dans le récit. Ces termes récurrents organisent une certaine vision du monde propre au narrateur. La dentelle rapproche des propos issus de domaines variés et le texte célinien et donc comme une société. Cette manière originale de représenter le hors-texte, propre à Céline et à son style, permet de critiquer plusieurs stéréotypes, formules récurrentes ou langages propres au tournant du siècle. L'un des exemples les plus frappants de ce renversement est de communiquer ce qui se rapporte à l'idée de Progrès et ses représentations populaires argotiques. Avec l'épistémocritique, nous observerons comment les discours peuvent entrer en relation et comment le texte peut proposer de nouveaux savoirs à partir de la fiction.

⁴⁴ Pierre Popovic, *op. cit.*, p. 24.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 24.

1.1.3 L'épistémocritique et l'agent de transfert

Le discours social se compose entre autres de modes de connaissance qui entrent en relation ou en conflit. Comme la littérature reproduit dans son cœur ces mêmes interactions, de multiples savoirs peuvent s'y retrouver et influencer sémiotiquement sur le récit ou la lecture. Parfois, leur dynamique transforme le texte en une résultante brouillant les frontières des thématiques ou des disciplines, comme c'est le cas dans *Mort à crédit*. L'épistémocritique, herméneutique proposée pour la première fois par Michel Pierssens dans *Savoirs à l'œuvre*⁴⁶, théorise l'organisation des savoirs et des connaissances dans le texte littéraire. Comme chez Bakhtine, les savoirs dans le texte sont issus du « déjà-dit » ou du « déjà-écrit », d'objets transposés et transportés par le langage :

C'est que les savoirs dont nous parlerons appartiennent en effet toujours à un *champ épistémique* caractérisé d'abord par ses objets, et que ces objets (concrets ou non) sont eux-mêmes d'abord tirés de l'expérience commune, souvent bien éloignés des sciences formées pour en traiter⁴⁷.

Ces objets, « concrets ou non », peuvent être aussi bien des symboles, des expressions ou alors une montgolfière, un morceau de tissu, etc. L'exemple de la dentelle nous permet d'illustrer l'articulation des discours : il s'agit d'une figure qui permet de rapprocher discursivement les développements socio-économiques de Paris, le corps malade et l'unité familiale entre autres. Ces objets sont qualifiés par Pierssens d'*agents de transferts* qui permettent de transférer un savoir vers un autre : « Il s'agit là, on s'en doute, d'une classe fort nombreuse qui rassemble des objets et des structures qu'on pourrait croire hétéroclites : des métaphores et des chaînes de raisonnement, de simples mots isolés ou des traits descriptifs, des citations et des jeux de mots, etc⁴⁸. » La littérature regorge de ces agents de transferts, car, selon l'épistémocritique, sa nature est précisément de recueillir les connaissances issues du discours social afin de les

⁴⁶ Michel Pierssens, *Savoirs à l'œuvre, essais d'épistémocritique*, Lille, Presses universitaires de Lille, coll. « Problématiques », 1990, 185 pages.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 8.

⁴⁸ *Ibid.* p. 9.

réorganiser. « La littérature se situe du côté du désordre⁴⁹ », écrit-il. Le texte célinien fonctionne de la même manière. Les agents de transferts sont une frontière, une interface entre deux surfaces de contact qui dynamisent le rapport au hors-texte.

1.1.4 Définitions de la sociocritique et application dans *Mort à Crédit*

Avant de définir les modalités de la remise en question des normes dans le roman, il convient d'arriver à une définition de la sociocritique qui établira également la marche à suivre d'une analyse issue de cette « herméneutique sociale ». Les apports de Bakhtine à la sociocritique ont permis à L'école de Montréal⁵⁰ et aux chercheurs montréalais du CRIST (Centre de Recherche Interuniversitaire en Sociocritique des Textes), de contribuer à l'évolution de la sociocritique contemporaine. Ainsi, nous la saisissons comme une « herméneutique sociale des textes », une manière de lire le texte en fonction du tissu social à la fois autour de l'œuvre et en son cœur. L'épistémocritique que nous avons brièvement survolée s'inscrit dans cette optique. Les savoirs qu'elle dévoile sont effectivement toujours *socialisés*, toujours issus de la société au sein de laquelle provient le texte. L'unité indivisible à l'étude n'est plus le texte, mais les énoncés de langage qui proviennent toujours d'un ailleurs, d'un « réel hors d'atteinte ». Des traces de ce réel sont perceptibles par les émanations du co-texte auxquelles nous porterons une attention particulière. Voici la définition complète proposée par le CRIST. Quoique longue, elle a le mérite de bien résumer les limites et frontières de notre herméneutique, en plus d'en expliciter les étapes d'une démarche :

La sociocritique n'est ni une discipline ni une théorie. Elle n'est pas non plus une sociologie, de quelque sorte qu'elle soit, encore moins une méthode. Elle constitue une perspective. À ce titre, elle pose comme principe fondateur une proposition heuristique générale de laquelle peuvent dériver de nombreuses problématiques individuellement cohérentes et mutuellement compatibles. Cette proposition se présente comme suit : Le but de la sociocritique est de dégager la socialité des textes. Celle-ci est analysable dans les caractéristiques de leurs mises en forme, lesquelles se comprennent rapportées à la semiosis sociale environnante prise en partie ou dans sa totalité. L'étude de ce rapport de

⁴⁹ *Ibid.*, p. 14.

⁵⁰ L'école de Montréal est un courant sociocritique fondé dans la ville éponyme vers la fin des années 80 par Régine Robin, Marc Angenot, André Belleau et Gilles Marcotte. Il s'ancre principalement dans les travaux de Bakhtine et sur la socialité des énoncés de langage.

*commutation sémiotique permet d'expliquer la forme-sens (thématisations, contradictions, apories, dérives sémantiques, polysémie, etc.) des textes, d'évaluer et de mettre en valeur leur historicité, leur portée critique et leur capacité d'invention à l'égard du monde social. Analyser, comprendre, expliquer, évaluer, ce sont là les quatre temps d'une herméneutique*⁵¹.

Les quatre étapes énumérées seront également utilisées dans ce mémoire. *Mort à crédit* alimente un dialogue avec le discours social de l'époque qu'il conviendra d'identifier. L'identification du co-texte ainsi que des agents de transfert permettra de montrer comment Ferdinand cherche à réinterpréter le monde et à réécrire son histoire.

1.2 : Maladie et discours social à l'aune du Progrès

1.2.1 : L'idée de Progrès et la décadence

Pour saisir la lecture que Céline propose de l'idée de Progrès, il faut d'abord montrer comment elle évolue au XIX^e siècle. Une remise en question de cet idéal s'opère pendant la Belle Époque. Angenot constate que ce concept, plus que jamais galvaudé, renvoie souvent à des discours anxiogènes qui annoncent une « décadence ». L'idéal promulgué à travers le siècle aurait certes amélioré certaines des conditions de vie, mais aurait également provoqué de nouveaux problèmes qu'il conviendrait de résoudre. Le Progrès ne fait plus l'unanimité et ses critiques sont nombreuses en tous points du spectre idéologique de l'époque, de l'extrême gauche à l'extrême droite.

L'idée selon laquelle l'Histoire avance en « progressant » provient de Nicolas de Condorcet. Il établissait notamment une corrélation entre l'avancée de la civilisation à travers l'Histoire et l'essor des sciences naturelles, de la rationalité et de l'égalité. Non seulement une civilisation « avance » dans le temps en fonction du développement de la raison, mais les Progrès sociaux seraient également subordonnés à ceux de la science, et non l'inverse. L'avancée des connaissances fait progresser la Civilisation. Condorcet est donc l'un des

⁵¹ Pierre Popovic, *op. cit.*, p. 16.

premiers penseurs à identifier l'effervescence scientifique comme l'un des principaux facteurs de la constitution sociale et politique⁵². Dès lors, les avancées sociales et scientifiques s'articulent dans un projet utopique : le développement et la démocratisation des sciences libéreront la société de demain en la rendant émancipée et éclairée. L'intention est louable, mais l'histoire aura tôt fait de nous décevoir.

Dans « Malaise dans l'idée de Progrès (1889⁵³) », Angenot montre comment est représentée l'idée dans la foulée des recherches pour 1889, *un état du discours social*. En prenant en compte la « totalité de la chose imprimée », le critique est parvenu à dresser une carte discursive autour de cette idée à Paris pendant la Belle Époque, lieu et temps qui correspondent approximativement à la diégèse de *Mort à crédit*. Le terme « Progrès » se retrouve immergé dans les discours ambiants qui le contaminent en retour. Ces différents discours se l'approprient même s'ils proviennent d'espaces médiatiques différents, voire opposés (journaux de gauche ou de droite, pamphlets anarchistes ou républicains entre autres⁵⁴). Le premier constat est le suivant : on ne peut plus considérer le Progrès tel que Condorcet l'a défini, c'est-à-dire comme un amalgame entre les avancées sociales et le perfectionnement techno-scientifique. De plus, la valeur positive que l'on accordait à cette idée est désormais contestée.

L'analyse du concept de progrès en 1889 démontre qu'il a perdu ses vertus et les critiques se multiplient à son propos. Les termes qui le connotent et y renvoient ne sont plus uniquement mélioratifs. En fait, différents discours provenant d'idéologies souvent opposées, autant à gauche qu'à droite, critiquent cet idéal que représentait jadis le concept au cours du XIX^e siècle, « siècle de la vapeur, siècle de la démocratie » : « Le grand discours triomphaliste

⁵² Condorcet, *Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain*, Gallica, Bibliothèque nationale française, [En ligne], <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k281802>, consulté le 21 février 2019.

⁵³ Marc Angenot, « Malaise dans l'idée de Progrès (1889) », *Mots*, « Batailles de mots autour de 1900 », n°19, juin 1989, pp. 5-22.

⁵⁴ Yves Pagès, *Céline, fictions du politique*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2010, 467 pages, deuxième partie entre les pages 161 et 274. L'auteur y expose une revue de publications politiques de l'époque et montre que l'idée de Progrès contamine divers espaces médiatiques.

sur le Progrès fatal et continu sur la convergence harmonieuse des progrès scientifiques et des progrès sociaux est en train de se dégrader pour n'être plus bientôt qu'un thème d'apparat pour comices agricoles⁵⁵ ». Le terme n'est pas disparu du langage littéraire ou populaire, bien au contraire, mais sa connotation « triomphaliste » devient archaïque. En 1889, ce concept constitue l'exemple parfait d'un « idéologème à géométrie variable⁵⁶ », changeant de sens selon l'idéologie derrière le discours qui l'emploie. Nous nous concentrerons sur certains d'entre eux pour les besoins de notre analyse. Associé au Progrès, nous retrouvons des concepts qui deviennent galvaudés tels que « dégénérescence », « décadence » et « évolution ». Ceux-ci sont alors repris dans l'ensemble du spectre idéologique. L'analyse discursive de ce « malaise » permet d'observer justement ces structures langagières qui norment un discours social donné.

Angenot cerne ensuite les limites de ce « logos social » autour de deux principales oppositions. La première place le Progrès face à l'évolution entendue au sens de Darwin. Le contexte sociohistorique aurait permis l'émergence de « tendances fâcheuses et angoissantes » et il semblerait qu'un tri dans la population soit nécessaire ; ce fantasme d'un tri social n'est pas sans rappeler l'idéologie émergente du « darwinisme social ». En d'autres mots, les développements socio-économiques provoquent de nouvelles peurs qui se subliment dans une haine de l'Autre. La seconde relation oppose le Progrès à la Décadence. Anxiogène comme pour la première opposition, celle-ci s'oriente autour de la « *dégénérescence* des races, de l'*agonie* et de la *fin de la civilisation*. Il y a évolution, mais elle est devenue négative : L'organisme social se disloque et résiste de plus en plus mal aux agressions exogènes⁵⁷. » Nous porterons une attention particulière à cette seconde opposition en vue d'établir les modalités du « devenir-malade » dans *Mort à Crédit*. De cette opposition émergent de multiples représentations du Progrès, de la maladie, du corps social, de la décadence.

La technique n'est plus le gage de l'amélioration des conditions de vie autant sur le plan de la santé que d'un progrès politique. Ce rapprochement longtemps naturel est maintenant

⁵⁵ Marc Angenot, *op. cit.*, p. 5.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 6.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 5.

fortement remis en question, et ce, pour deux raisons. Premièrement, les développements socio-économiques des villes occidentales amènent de nouveaux problèmes de santé liés notamment à la paupérisation des classes ouvrières. C'est le siècle de la tuberculose, maintes fois représentée par les romantiques, mais également de l'essor de la syphilis (pensons aux poètes maudits) et du choléra (il y eut plusieurs épidémies à Paris tout au long du XIX^e siècle). Deuxièmement, on assiste à un développement fulgurant de discours biomédicaux sur les normes du corps. Ces nouveaux savoirs tentent de déterminer des normes sociales à l'égard de l'hygiène publique qui devient un enjeu majeur à Paris. Par exemple, les travaux sur la dégénérescence identifient la pauvreté comme une « maladie sociale » qu'il convient de « guérir ». Elle serait une marque de dégénérescence de la race et certaines mesures devraient être adoptées pour redresser le cap. Ces deux mouvements s'affrontent et se contredisent : la révolution industrielle, dit-on, a rendu la société malade, mais consciente de sa maladie :

Le Progrès, oh paradoxe! c'est de savoir maintenant que tout dégénère, que tout régresse. La science progresse, mais les savoirs qu'elle apporte démontrent la dégénérescence de la race, la « fêlure » du moi, la dislocation des ordres naturels ; elle diagnostique les « maladies » de l'organisme social⁵⁸.

C'est en dévoilant la décadence que l'idéal se disloque. Les rapports entre le Progrès et la décadence se situent donc sur deux plans : sur le plan du langage et des connaissances, l'essor des sciences et des techniques a dévoilé et développé des concepts ayant engendré l'idée de la décadence. Sur la plan sociologique, le Progrès relie le travail à la chaîne, la paupérisation et l'industrialisation, la mauvaise qualité de l'air à de véritables maladies qui causent une décadence du corps. Les développements socio-économiques du XIX^e siècle sont un dévoilement des limites de la chair et l'invention d'un discours sur les normes du corps.

De ces craintes apparues de pair avec ces bouleversements techno-scientifiques émerge l'idée que la société serait un « corps malade ». Le bon fonctionnement de celle-ci est calqué sur de nouveaux discours médicaux et biologiques. Cette manière qu'aura Céline dans *Mort à Crédit* d'articuler sa critique par des représentations de la chair meurtrie (Angenot la suggère brièvement par quelques métaphores bien choisies) est tributaire d'une conception organique

⁵⁸ *Ibid.*, p. 21.

de la société. Encore à l'époque, des discours idéologiques proposent des modèles sociaux provenant directement de la médecine ou de la biologie du XIX^e siècle. L'une des figures proéminentes de cette conception est Auguste Comte qui travailla énormément l'idée de Progrès et le concept de « corps social ». L'examen de ses théories est primordial considérant la présence du discours comtien dans le roman. Non seulement il est cité par Ferdinand, mais l'inventeur idéaliste Courtial des Pereires correspond en partie à un émule délirant d'Auguste Comte. Nous retournerons aux écrits théoriques de ce dernier afin d'étudier l'articulation discursive de cet organisme social malade, métaphore récurrente dans *Mort à crédit* permettant de relier le sort des personnages à une critique sociopolitique.

1.2.2 L'organisme social défaillant

La première allusion à une métaphore qui compare le corporel et l'organisation sociale remonte à Ménénius Agrippa, en -500 avant notre ère⁵⁹. 2000 ans plus tard, Newton formule ses trois lois fondamentales de la mécanique et la loi de la gravitation universelle qui permettent de saisir l'univers et les corps célestes autrement que par des métaphores organiques. Avant l'arrivée de ce que l'on nomme aujourd'hui le « paradigme mécaniste », l'on concevait l'univers comme un être vivant. À mesure que l'on découvre les lois régissant les mouvements des planètes, la métaphore de l'organisme se déplace vers la sphère sociopolitique. Ce discours contaminera la Révolution et sera replacé au cœur du jeu politique jusqu'au début du XX^e siècle. Plusieurs parallèles et analogies sont proposées par des penseurs, scientifiques et philosophes afin de comprendre les dynamiques politiques et sociales animées dans les sociétés modernes. Hegel, par exemple, élabore un système de philosophie politique où l'État serait doté d'une autonomie organique. Il déterminerait le fonctionnement de l'ensemble de ses parties qui en retour veillent à maintenir leur autonomie, mais aussi le bon fonctionnement de l'ensemble. L'État serait ensuite modelé selon les interactions entre ces organes de manière

⁵⁹ Laurent Fedi, *L'organicisme de Comte*, dans : Michel Bourdeau, Jean-François Braunstein et Annie Petit (dir.), *Auguste Comte aujourd'hui*, Paris, Kimé, 2003, p. 113. Fedi propose d'ailleurs une histoire des métaphores du corps social que nous reprenons en partie ici.

dialectique. Afin d'élaborer cette comparaison, Hegel s'inspire de la définition kantienne d'un organisme :

Le véritable rapport entre l'État et l'Individu est celui qui, dans un organisme, règne entre deux membres, ce qui paraît signifier, selon la notion de l'organisme que Hegel reprend à Kant, que les deux termes en question se trouvent dans un rapport de finalité, premièrement, immanente et, deuxièmement, réciproque⁶⁰.

En d'autres mots, chaque élément constitutif de l'être humain est à la fois fin et moyen pour l'ensemble et il en va de même pour l'État. L'individu et l'État, comme pour l'organe et le corps, sont en relation de codépendance tout en travaillant et se développant de manière autonome.

Un siècle plus tard, cette métaphore se retrouve aux fondements mêmes des sciences humaines et sociales qui apparaîtront au cours du XIX^e siècle : « [o]n sait également que le projet de constituer une science sociale se retrouve chez le D^r Burdin ou chez Saint-Simon sous le nom de “physiologie sociale”⁶¹ ». Afin d'atteindre un certain caractère scientifique, les « sciences humaines et sociales » ont reproduit par analogie les discours et les concepts des sciences naturelles. Saint-Simon définissait cette « physiologie sociale » ainsi : « la physiologie sociale [...] plane au-dessus des individus qui ne sont plus pour elle que des organes du corps social dont elle doit étudier les fonctions organiques, comme la physiologie spéciale étudie celle des individus⁶² ». L'hygiène sociale, tout comme l'hygiène individuelle, viserait donc à définir les règles de conduite et les routines saines que le corps social devrait adopter en vue d'une santé constante. Du côté des futures sciences économiques, des économistes tels que Jean-Baptiste Say sont parmi les premiers « à se servir d'expressions comme celles de “corps

⁶⁰ Franz Grégoire, « L'État hégélien est-il totalitaire ? », In: *Revue Philosophique de Louvain*, Troisième série, tome 60, n°66, 1962, p. 246.

⁶¹ Jean-François Braunstein, *La philosophie de la médecine d'Auguste Comte. Vaches carnivores, Vierges Mères et morts vivants*, Paris, PUF, coll. « Science, histoire & société », 2009, p. 81.

⁶² Saint-Simon, *De la physiologie appliquée à l'amélioration des institutions sociales*, in *Œuvres*, Paris, Anthropos, 1966, t. V, p. 177, cité dans Laurent Fedi, *op. cit.*, p. 130.

social”, d’“organisme social” et de “physiologie sociale⁶³” » en économie. De telles formules rhétoriques autant chez les médecins, les biologistes, les politiciens ou les économistes viennent soutenir des positions idéologiques fortes en ce qui a trait au contrôle social et à l’ordre. Tout devrait fonctionner de manière prévisible et ordonnée et la possibilité d’agentivité du citoyen est loin d’être envisagée.

La postérité retient d’abord d’Auguste Comte la création du positivisme, souvent interprété comme une foi aveugle envers la science. Le développement « positiviste » se retrouverait confiné à celui des sciences et des techniques. Toutefois, Comte définit le Progrès comme étant « le développement de l’ordre⁶⁴ ». Il faut comprendre cette notion comtienne d’« ordre » comme issue des sciences biologiques. Tout comme ses prédécesseurs, il reprend ces métaphores du corps social, mais les situe au centre même de la nouvelle science qu’il crée, la sociologie. Ce parallèle est constant dans l’œuvre de Comte, tout comme cette association entre l’ordre, l’organisation et l’organisme. Il écrira notamment : « De même que la biologie étudie la corrélation de l’organisation et de la vie, la sociologie examine l’articulation de l’ordre et du Progrès⁶⁵ ». Ce développement de l’ordre qui définirait cet idéal serait en fait la capacité d’une société à adopter un comportement organique, synergique et naturel, où toutes ses parties seraient en adéquation naturelle. Là où Hegel proposait cette métaphore dans une perspective heuristique, Comte conçoit le parallèle comme un idéal social, voire une doctrine politique qu’il cherche à appliquer :

L’organisme social subit [...] la même condition fondamentale que l’organisme individuel, où, après un temps déterminé, les diverses parties constituantes, inévitablement devenues, par suite même des phénomènes vitaux, radicalement impropres à concourir davantage à sa composition, doivent être graduellement remplacés par de nouveaux éléments⁶⁶.

⁶³ F. Allengry, *Essai historique et critique sur la sociologie chez Auguste Comte*, Paris, Atlan, 1899, p. 383, cité dans Jean-François Braunstein, *op. cit.*, p. 82.

⁶⁴ Georges Canguilhem, *Le normal et le pathologique*, Paris, PUF, coll. « Quadriges », 1966, p. 19.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 118.

⁶⁶ Auguste Comte, *Cours de philosophie positive*, 51e leçon, t.II, p. 206, cité dans Laurent Fedi, *op. cit.*, p. 119.

Le Progrès et son essor seraient donc *biologiques* chez Comte. La sociologie qu'il tente de créer serait en quelque sorte une science qui étudierait les Progrès du corps social. Pour les partisans de cette théorie, le rapport à l'organisme est une condition *sine qua non* afin de doter la sociologie d'un caractère scientifique : cette nouvelle discipline ne peut être une véritable science que si elle se comporte comme une médecine sociale⁶⁷. Cependant, au-delà de cette analogie, la sociologie et la biologie doivent tout de même être développées de manière séparée, car une différence fondamentale les oppose, toujours selon Comte : l'historicité. Effectivement, ce qui distingue le corps social de son pendant individuel est précisément que ce dernier est soumis à une temporalité ainsi qu'à un héritage beaucoup plus court que le premier. Le poids spatial et temporel de l'humain est faible par rapport à celui des civilisations composées de multiples générations. Leur succession influence le cours de son développement subséquent. Mais outre la question de l'historicité, une « homogénéité » importante relie les deux sciences⁶⁸.

Afin de justifier ce postulat organiciste, Comte propose le « principe de Broussais », qui devient applicable autant au corps physiologique qu'au corps social par leur homogénéité. Ce principe stipule que la maladie se définit par rapport à l'état physiologique comme étant une variation de celui-ci. Ces deux états sont donc un seul aspect d'une même chose, aspects que l'on cerne selon des variations⁶⁹. Comte, affecté sporadiquement de crises psychologiques, perçoit ces épisodes d'aliénation comme un écart à la norme qui a tôt fait de se résorber. Cette attitude face à ses symptômes lui permet d'interpréter l'état maladif comme un regard singulier sur le monde, comme si l'on observait une ville de loin ou du haut d'une montgolfière. La

⁶⁷ Judith E. Schlanger, *Les métaphores de l'organisme*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1971, p. 169.

⁶⁸ Jean-François Braunstein, *La philosophie de la médecine d'Auguste Comte*, op. cit., p. 94.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 13, voir aussi : Georges Canguilhem, *Le normal et le pathologique*, Paris, PUF, 1966, 224 pages.

maladie déforme le réel tout en y étant liée. Elle permet de connaître « l'état normal », cet idéal à atteindre pensé *a contrario*⁷⁰.

Bien que sa tentative d'établir une philosophie médicale semble ne jamais aboutir à un système complet et cohérent, elle demeure néanmoins intéressante d'un point de vue des hypothèses proposées. Comte applique son nouveau principe à l'étude de la société afin d'en déceler les « maladies » ou les écarts à la norme (normes qu'il ne définira jamais, cependant). Tout comme pour un corps humain, l'identification d'une pathologie sociale est perceptible en ce que certains de ses organes ont subi des variations dans leur conduite normale, ce qui par conséquent rend l'ensemble malade. Son diagnostic est le suivant : la « maladie occidentale » est causée par un refus de la société qui lui est contemporaine de la *continuité*. Selon lui, l'Humanité a oublié sa dette envers les morts. Une civilisation se construit essentiellement sur des générations passées, sur des monceaux de cadavres. Le caractère *historique* de la société semble avoir été évacué. La solution à cette « maladie » ne semble jamais concrètement surgir au sein des textes comtiens. Certes, le pont épistémologique est large entre ce « Principe de Broussais » et le diagnostic de la maladie occidentale. Toutefois, cette idée selon laquelle la mort et la morbidité doivent être replacées au premier plan afin de bien saisir les dynamiques sociales n'est pas étrangère à Céline. Quoi qu'il en soit, il est important de retenir ce télescopage discursif chez Comte entre le Progrès, l'ordre, la maladie, la société et le corps social :

La médecine est au cœur de l'œuvre [de Comte], car elle permet l'articulation entre biologie et sociologie, entre méthode objective et subjective. L'Auguste Comte "*doctor medicus*" est celui qui porte un diagnostic sur la "maladie occidentale" qui affecte les sociétés de son temps et qui s'efforce de la guérir, en tirant toutes les conséquences politiques du principe de Broussais⁷¹.

Bien que cet idéal médico-social devienne la source d'un culte extravagant chez Comte, retenons que cette démarche se targue de scientificité, car elle se prétend médicale.

⁷⁰ Jean-François Braunstein, « Auguste Comte et la psychiatrie », *Les cahiers du centre Georges Canguilhem*, n°2, 2008, p. 271.

⁷¹ *Ibid.*, p. 267.

1.2.3 : Politiques normatives et organisme social

Comme le montre l'apport d'Auguste Comte à l'histoire des idées, le développement des sciences et des techniques vers le milieu du XIX^e siècle est indissociable d'une conception organique de la société. On ne peut comprendre l'évolution du paradigme progressiste sans les métaphores biologiques et médicales, voire de véritables théories médicales qui sont énoncées à cette époque. Illustrer la décadence sociale à l'égard de « maladies sociales » est effectivement un discours fréquent au cours du XIX^e siècle. L'annonce d'une décadence prochaine est un élément récurrent de l'histoire occidentale, mais son articulation en termes de pathologie sociale est relativement nouvelle⁷². Par exemple, Arthur de Gobineau (1816-1882), homme politique français, tient de tels propos lorsqu'il est question des problèmes politiques de son temps : « [c]hez lui, la notion de maladie sociale catégorise à la fois les troubles actuels ou les aspects peu satisfaisants de la situation contemporaine, et les écroulements passés des civilisations successives⁷³ ». Grand théoricien du racisme, il établit ses hypothèses dans une peur de l'autre. À la différence de Comte cependant, son argumentaire basé sur des analogies biologiques sert de procédé rhétorique qui cherche à le faire reposer sur des bases qui calquent la science. Comte, qui possède une formation scientifique, pense moins à calomnier qu'à développer une véritable science, la sociologie, contrairement à Gobineau.

Toutefois, un point commun majeur relie ces différentes assertions du paradigme organiciste défaillant. Il s'agit toujours de réifier de multiples problèmes ou incompréhensions sur le corps, entité que l'on pense pouvoir comprendre et contrôler :

Plus encore qu'une fonction polémique, l'approche clinique possède une fonction rationalisatrice. Quelle que soit la manière dont on aborde le malade social ou la nature de la maladie, ce point est commun aux discours qui exploitent les pathologies de l'organisme comme les pathologies de la subjectivité: il ne s'agit pas simplement d'exprimer les

⁷² Judith E. Schlanger, *op. cit.*, p. 183

⁷³ *Ibid.*, p. 183.

troubles à l'aide d'une métaphore qui demeurerait à la superficie de l'expression. Il s'agit de les rendre pensables.⁷⁴

Nous comprenons que le problème est éminemment social *avant* d'être biologique et que de nombreux liens discursifs subsistent entre le diagnostic médical et l'analyse politique. Ce sont des constructions du langage. Dans *Mort à crédit*, comme on l'a suggéré précédemment, la manière qu'a Céline de représenter la maladie renvoie à une interrogation sur la socialité. Elle est dépeinte d'une manière précise qui entre en résonance avec les discours de la Belle Époque.

Dépeindre le corps meurtri et contraint à ses limites permet une réflexion sur la norme imposée par l'ordre social :

les caractérisations pathologiques [...] servent à rationaliser, c'est-à-dire à intégrer et à exprimer des ensembles sociaux, historiques ou politiques. [En] matière sociopolitique, l'appréciation du malsain est toujours fonction d'un jugement normatif sur l'état de santé, et que par conséquent, au moins implicitement, elle traduit toujours une appréciation politique⁷⁵.

Certes, le diagnostic des pathologies de la société réifie des craintes ou des pendents négatifs, mais cette comparaison n'est possible que parce que le discours médical, au XIX^e siècle, on le verra, classe ce qui est « bon » ou « mauvais » pour la société. La maladie devient ici un « idéologème », voire un agent de transfert tout comme son support, le corps. Les publications scientifiques du Dr Destouches confirment cette intuition en situant sur le même plan discursif le Progrès et certaines maladies contemporaines dont les causes seraient liées à cette idée selon laquelle l'espace social influe sur le corporel et inversement.

Nous retiendrons jusqu'à nouvel ordre pour notre analyse de *Mort à Crédit* qu'une tension entre le Progrès et la maladie au tournant du siècle anime plusieurs discours et savoirs. La critique des développements socio-économiques et leur impact sur l'individu se définirait à partir des milieux d'incubation bactériens et vénériens, à partir du Progrès, vecteur de nouvelles pathologies autant au sens propre que figuré. Là où les médecins du début de la fin du XIX^e siècle observaient la maladie de l'extérieur, Ferdinand et son lecteur l'expérimentent

⁷⁴ *Ibid.*, p. 189.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 175.

dans un rapport d'intime proximité. Et comme les discours anxiogènes rationalisent des craintes ou des problèmes, il y a lieu de se demander ce que tente de nous communiquer le narrateur. Il y a certes une incarnation notable des savoirs et discours, mais également une tentative de renversement de la loi et de l'ordre. Dans *Mort à crédit*, personne n'est à l'abri de son « sac de peau pâle », personne n'est « sain » ou « normal ». Il n'y a jamais d'oscillation comme chez Comte, mais bien plutôt un renversement parfois draconien, parfois latent qui se caractérise par une redéfinition des normes spatiales, temporelles, thématiques et stylistiques. Le *devenir-malade* a donc une valeur à la fois politique et artistique dans ce « chaos organisé » décrit en introduction. Revendiquer la maladie est constitutive du monde sensuel célinien.

La représentation moderne du corps en Occident prend sa source vers le XVII^e siècle, soit au moment des grandes découvertes en astronomie et en physique avec Newton. À la suite de Copernic et Galilée qui bouleversèrent nos conceptions de l'univers géocentrique et biblique, les lois de Newton parachèvent la séparation de l'être humain et du Cosmos de ce lien transcendant qui unissait l'humanité à l'Infini. Descartes est l'un des premiers à formuler clairement une théorie du corps en séparant l'âme de celui-ci. Inspiré par les idées « mécanistes » de Newton, la chair se comprend depuis des lois et des régularités calquées sur l'horloge dont les parties sont finement animées pour une harmonie globale. Des principes naturels permettraient d'en expliquer les fonctionnements prévisibles, comme pour le mouvement des astres mis en lumière par Newton. Pour Odile Quéran et Denis Trarieux,

cette vision de « l'homme-machine » contribue à dévaloriser l'organisme, alors qu'elle procède d'un grand intérêt de la part de Descartes pour les recherches techniques et anatomiques : même si le penseur cherche à saisir le principe vital, il réduit ce dernier à un mécanisme, puisque le corps, à la manière d'une horloge, est tout entier contenu dans les mouvements qu'il effectue⁷⁶.

Ainsi, la science qui est peu à peu en train d'établir sa voix au sein des discours dominants cherche à s'approprier la définition du corps individuel. Son contrôle change de main : il passe du religieux à la science, puis se définira dans la médecine qui se modernise plusieurs décennies plus tard.

⁷⁶ Odile Quéran et Denis Trarieux (dir.), *Les discours du corps. Une anthologie*, Paris, Presses Pocket, coll. « Agora », 1993, p. 80.

Son fonctionnement est régi par une logique interne qu'il convient de découvrir et non par des forces externes provenant des astres ou encore d'un esprit omnipotent. La toile de Rembrandt, *La leçon d'anatomie du docteur Tulp* (1632), est particulièrement évocatrice de ce changement de paradigme corporel. Le regard scientifique se tourne progressivement vers l'intérieur charnel. Cette toile montre un second changement de paradigme : l'individu et surtout le cadavre sont de plus en plus conçus tels des objets inanimés, sources de connaissance. La peau devient l'espace liminaire entre l'individu et la société, tous deux partageant ses usages et les discours qui tentent de le définir, voire de le contrôler. Ce paradigme initié par Descartes montre que la représentation que l'on se fait du corps émerge de l'espace social. Il est une construction du langage :

[Il] n'est pas seulement une collection d'organes et de fonctions agencées selon les lois de l'anatomie et de la physiologie. Il est d'abord une structure symbolique, une surface de projection susceptible de rallier les formes culturelles les plus larges. En d'autres termes, le savoir biomédical, savoir officiel du corps dans nos sociétés occidentales, est une représentation du corps parmi d'autres, efficace dans les pratiques qu'il soutient⁷⁷.

Dans une volonté de redéfinir cette « structure symbolique », la maladie prendra une place prépondérante dans *Mort à crédit*.

1.2.4 : L'individu face aux normes corporelles

Les savoirs biomédicaux ayant émergé lors du XIX^e siècle proviennent d'abord d'une crainte de voir disparaître une certaine norme sociale ou corporelle. En effet, ces discours contaminent le corps individuel dans une tentative de contrôle politique. À cet égard, l'on pourrait évoquer le concept de « biopouvoir » propre à Michel Foucault. Si le bon fonctionnement social peut être analysé selon des critères biologiques, c'est d'abord que l'individu est soumis à cette évaluation rigoureuse et contraignante.

Au cours du XIX^e siècle, la mainmise de la médecine s'accroît afin de devenir un « savoir officiel du corps ». Les nouvelles normes issues de ces connaissances émergentes se

⁷⁷ David Le Breton, *op. cit.*, p. 31.

transportent sur celui-ci, car il est le support matériel du discours social. Autant les maladies sociales qu'individuelles se lisent sur l'enveloppe charnelle. Comme l'écrit Foucault, les modalités du contrôle politique vont doucement se définir selon des critères physiologiques:

La corrélation entre la montée en puissance de la rationalité médicale et la nécessité de protéger ou de contrôler le corps social signifie que la figure organique n'est plus comme au XVII^e siècle une simple métaphore, mais qu'elle est devenue l'indice d'une réalité saillante révélée par la jonction du savoir et du pouvoir⁷⁸.

Un parallèle s'établit entre les normes sociales et médicales. La transformation de la métaphore du corps social en discours dominant et normatif prend racine dans la montée en puissance discursive des sciences biologiques et physiologiques, mais aussi de la figure du médecin, nouvelle autorité sociopolitique. Ce qui est bon ou mauvais pour la société se définissait et se classait selon des concepts issus de la médecine. Nous revenons donc à l'idée selon laquelle le Progrès apporte des connaissances qui permettent cette classification, mais qui dévoilent par le fait même l'anormalité et la marginalité. Ainsi, ce changement d'épistémè lors du XIX^e siècle aura des conséquences sur la manière dont on utilisera la métaphore organique. Le « corps social malade » sera débusqué au plus près des personnes, au plus près de leur chair. Le caractère normal d'un individu sera défini par des critères biologiques qu'il convient d'établir, pour la bonne santé de l'organisme.

À cette époque, de nouveaux discours scientifiques ou plutôt qui se targuent de l'être font leur apparition. La tératologie, la dégénérescence ou encore l'eugénisme naissent tous au XIX^e siècle. La physiognomonie, qui s'attache à lire les caractères et à déterminer les intentions des personnes à partir de leur apparence et leur faciès se renforce à l'aide d'expériences, notamment avec Cesare Lombroso. Tout ce qui s'éloigne de l'homme blanc bourgeois hétérosexuel et chrétien est catégorisé comme « autre » et l'altérité se débusque selon des critères biologiques. Des études qui se prétendent très sérieuses « prouvent » que l'homosexualité et la masturbation sont des maladies, que la pauvreté est la marque de la dégénérescence, que l'hermaphrodite est une monstruosité, etc. On navigue dans un délire d'une « vision médicale du monde ». L'usage normal du corps a toujours une composante

⁷⁸ Laurent Fedi, *op. cit.*, p. 115.

sociale prédominante. Florence Braunstein, en rappelant les travaux de Marcel Mauss, écrit que « les normes, les habitudes culturelles s’insinuent dans le quotidien du corps. Elles finissent par en fixer définitivement l’usage par des modèles, des systèmes, transmis plus ou moins implicitement⁷⁹. »

Discours idéologique prenant sa source dans les travaux d’Étienne Geoffroy Saint-Hilaire (1772-1844), puis de son fils Isidore (1805-1861), la tératologie se définit par l’étude des anomalies chez l’homme ou les animaux. Isidore dépeint dans son *Histoire générale et particulière des anomalies de l’organisation chez l’homme...* « une précieuse nomenclature, accomplissant pour cette nouvelle science, la “tératologie”, une formidable synthèse des cas, des observations et théories du temps⁸⁰. » D’inspiration comtienne⁸¹, la tératologie cherche à établir d’une part une classification des anomalies, leurs causes et leurs provenances, mais également des critères rigoureux d’identification et de classification des différents types de « monstres ». Comme l’écrit Didier Manuel, « Le monstrueux restera toujours en dialogue avec la norme, une affaire d’ordre et de désordre et, en ce sens, une affaire de société⁸². » La figure du monstre est toujours une affaire de regard, de forme et de frontière entre lui et le monde, car le corps est un espace de tension et une construction sociale.

Le *Traité des dégénérescences physiques, intellectuelles et morales de l’espèce humaine* de Bénédict Morel (1809-1873), médecin et aliéniste français, marque d’une pierre blanche l’histoire des idéologies médicales du XIX^e siècle. Bien que Morel fût créationniste, ses théories eurent un retentissement important en s’inscrivant dans un positivisme typiquement comtien, c’est-à-dire dans une logique de diagnostic au nom du Progrès : « Créé

⁷⁹ Florence Braunstein et Jean-François Pépin, *La place du corps dans la culture occidentale*, Paris, PUF, coll. « Pratiques corporelles », 1999, p. 136.

⁸⁰ Olivier Roux, *Une histoire générale de la tératologie des origines à nos jours*, Paris, CNRS, coll. « Histoire », 2008, p. 243.

⁸¹ *Ibid.*, p. 9.

⁸² Didier Manuel, « La figure du monstre », dans *Phénoménologie de la monstruosité dans l’imaginaire contemporain*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 2009, p. 11, cité dans Jean-François Chassay, *Au cœur du sujet. Imaginaire du gène*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Erres Essais », 2013, p. 272.

pour atteindre le but assigné par la sagesse éternelle [...] l'homme ne le peut que si les conditions qui assurent la durée et le progrès de l'espèce humaine ne sont pas plus puissantes encore que celles qui concourent à la détruire et à la faire dégénérer⁸³. » Ainsi, l'espèce a un but que la dégénérescence viendrait freiner, voire empêcher. Ce discours est une manière spécifique de concevoir la décadence à l'égard d'une « maladie sociale » :

la dégénération n'est plus un des noms du phénomène à expliquer, elle devient l'explication même et le ressort de la solution. Un peuple dégénéré est un peuple génétiquement différent du peuple dont il porte le nom et qui a témoigné de sa santé ou de sa grandeur⁸⁴.

Pour Morel et pour d'autres, la baisse du taux de natalité, la paupérisation, l'accroissement de cas de syphilis, d'alcoolisme, et de tuberculose sont des signes que l'espèce dégénère. Autrement dit, c'est un peuple transformé lorsqu'on le compare à un idéal type d'une époque antérieure, à savoir l'élite aristocratique ou bourgeoise. Les « théoriciens » de la dégénérescence établissent différents critères et tentent de démontrer l'articulation du fléau : « Cette disparition progressive d'une population est censée s'accomplir au rythme des vices de comportements, lesquels provoquent des naissances d'enfants "tarés" qui à leur tour produiront une descendance affaiblie⁸⁵ », « tarés » qui finiront par tout simplement naître stériles. « [L]'humanité souffrante, engagée sur la pente de la dégénérescence, n'aurait rien d'autre à nous offrir qu'un large éventail de fruits secs, "imbéciles", "hystériques" [...], "crétins", dont le pullulement annoncerait la fin des temps, terme ultime du mal héréditaire⁸⁶. » On en profite pour désigner tout spécialement les marginaux, ou encore les pauvres : « Sont punis et restent marqués dans leur chair, et celle de leurs enfants, tous ceux qui ne savent pas observer un comportement social acceptable et *moral*, mot à prendre dans le sens *en accord avec les bonnes*

⁸³ Bénédict Morel, *Traité des dégénérescences physiques, intellectuelles et morales de l'espèce humaine*, cité dans Pierre Darmon, *Médecins et assassins à la Belle Époque*, Paris, Seuil, 1989, p. 40.

⁸⁴ Judith E. Schlanger, *op. cit.*, p. 184.

⁸⁵ Olivier Roux, *op. cit.*, p. 243.

⁸⁶ Pierre Darmon, *op. cit.*, p. 40.

*mœurs*⁸⁷. » Ces individus marginaux qui sont le résultat d'une évolution négative générale sont décrits avec soin : « le dégénéré a un physique bizarre, les dents souvent cariées [...] et des comportements douteux. Il se masturbe, nuisant ainsi à son intelligence (la semence provient du cerveau), il est tricheur, malhonnête, brutal et il accomplit des délits sexuels⁸⁸ ». Dans *Mort à crédit*, l'entourage de Ferdinand aura tôt fait d'identifier ces comportements chez lui, le reléguant au banc des marginaux et ostracisés. Nous verrons par le biais de nombreux exemples que le narrateur est perçu tel un dégénéré ou un monstre.

L'étude de ce mouvement de pensée permet de souligner encore une fois que l'hygiène publique est toujours comprise à l'égard des mœurs et des comportements sociaux : « La moralisation de l'hygiène n'est pas un phénomène isolé et particulier, il est intrinsèque, car tout discours hygiéniste correspond avant tout à une socialisation⁸⁹ [...]. » En somme, la causalité des « maladies sociales » s'inverse avec la dégénérescence. Céline nous rappellera que ces tares qui semblent naturelles pour l'espèce sont plutôt l'effet direct de problèmes socio-économiques. La dégénérescence n'est pas un phénomène intrinsèque à l'espèce.

1.2.5 : Les composantes sociales de la maladie individuelle : vers une identité construite autour de la maladie?

Au-delà de ces discours passéistes et idéologiques qui n'ont heureusement plus de valeur scientifique, il convient de cerner les modalités de la maladie que tente de proposer Ferdinand à l'encontre des normes sociales. La représentation de l'état pathologique est directement en rapport avec un état de société donné. Cependant, le comportement du malade à l'égard de son affliction est également influencé par l'extérieur, tout comme certaines composantes des pathologies. En plus de causes physiologiques et psychologiques, des aspects socioculturels bouleversent l'articulation de la morbidité, intuition présentée par le

⁸⁷ *Ibid.*, p. 246.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 243.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 246.

Dr Destouches dans ses écrits médicaux. Tout comme pour les maladies de l'organisme social, des causes socioculturelles influent sur les pathologies individuelles.

Dans *Le normal et le pathologique*, Canguilhem ne nie pas l'apport de Comte dans les définitions d'états « normal » et « pathologique », notamment avec la formulation du principe de Broussais évoqué plus haut. Toutefois, il est contre l'idée d'un « spectre » normatif qui relierait le normal et la maladie. Il faudrait au contraire les considérer séparément : « Il y a des normes biologiques saines et des normes pathologiques, et les secondes ne sont pas de même qualité que les premières⁹⁰ ». Pour un diabétique, par exemple, le quotidien et l'expérience sensible sont subordonnés à sa condition. Ce changement de paradigme n'est pas anodin : il survient à un moment de l'histoire où les pathologies chroniques prennent de plus en plus de place en société. Ainsi, les nouvelles normes imposées par la maladie chronique ne seront par conséquent « pas de même qualité » que celles qui définissent le non-diabétique. Même si un état pathologique peut être réversible, il faut tenter d'en concevoir les normes *de l'intérieur*, derrière le point aveugle d'un état « sain » et d'une possible disparition des symptômes, car « [l]'état de santé c'est l'inconscience où le sujet est de son corps. Inversement, la conscience du corps est donnée dans le sentiment des limites, des menaces, des obstacles à la santé⁹¹. » La maladie est donc essentielle pour définir cette conscience. L'étude des normes pathologiques à partir du patient a donc une pertinence épistémologique essentielle que nous permet la lecture de *Mort à crédit*.

Les « normes » propres à l'état « sain » n'ont jamais été réellement définies au cours du XIX^e siècle, pour la simple raison que les pathologies et les maladies étaient définies par des médecins et hommes de sciences qui se considéraient comme « normaux » et « sains ». Afin qu'une personne comme Auguste Comte soit l'un des premiers à supposer que l'état pathologique modifie notre connaissance du réel et du monde sensible, il aura fallu qu'il soit lui-même sujet à ces états qui l'écartaient de la norme. L'on revient finalement à la thèse célèbre de Canguilhem stipulant qu'« en matière de normes biologiques c'est toujours à

⁹⁰ Georges Canguilhem, *Le normal et le pathologique*, op. cit., p. 79.

⁹¹ *Ibid.*, p. 52.

l'individu qu'il faut se référer⁹² ». Cette citation démontre la force de la subjectivité dans l'établissement des normes, subjectivité que le narrateur de *Mort à Crédit* défend. Le narrateur célinien est toujours un grand malade affublé de quelconques symptômes. Celui-ci se plaint constamment, peut-être à la suite de l'expérience de la Grande Guerre (le fameux « mutilé 75 p. 100 »). Que Céline ait été vraiment malade ou non nous importe peu. D'après les thèses de Canguilhem, nous considérerons les normes de l'univers célinien à partir de cet état pathologique se greffant aux surfaces, aux corps, mais surtout à l'organisme social. La maladie devient un cadre heuristique qui donne corps et émotion à toute l'œuvre célinienne tout en proposant une vision précise du Progrès à l'époque. Le « devenir-malade » individuel fait écho au « devenir-malade » social, à l'action mortifère de l'essor des techniques et des sciences venues bouleverser les normes quotidiennes. L'incapacité des personnages à identifier ces bouleversements confine les personnages vers une marginalité que le narrateur se chargera de dévoiler par le langage. Bien que Canguilhem ait grandement intégré l'apport de la psyché dans l'articulation de l'état pathologique⁹³, il n'en demeure pas moins que l'intégration de composantes sociales dans cet état est relativement récente :

jusqu'à tout récemment, la médecine, comme corps scientifique, ne raisonnait qu'en fonction de cette logique de l'étiologie spécifique (une maladie, une cause précise) qui a assuré ses triomphes dans la lutte contre les maladies infectieuses. Cela lui a fait complètement oublier que le milieu social est ferment de maladies diverses. En oubliant le caractère plurilinéaire et multifactoriel de l'étiologie de la maladie, on en est venu à voir la maladie comme un processus naturel à traiter indépendamment de ses causes plus largement sociales⁹⁴.

De manière générale, nous concevons encore aujourd'hui les pathologies en termes d'écart ou de marginalité : « [l]a maladie constitue une rupture dans la transparence entre l'individu et le

⁹² *Ibid.*, p. 118.

⁹³ Georges Canguilhem, *Études d'histoire et de philosophie des sciences*, op. cit., p. 407.

⁹⁴ Marc Renaud, « De la sociologie médicale à la sociologie de la santé; trente ans de recherche sur le malade et la maladie », dans Jacques Dufresne, Fernand Dumont et Yves Martin, *Traité d'anthropologie médicale. L'institution de la santé et de la maladie*, Québec, Presses de l'université du Québec, 1985, p. 14.

monde. Le corps devient une frontière fermée, un mur infranchissable⁹⁵. » L'identification de la socialité des maladies permet de faire vaciller cette barrière.

1.3 Devenir malade

1.3.1 Le cas de Ferdinand

Les maladies diffèrent non seulement d'un contexte historique à un autre, mais également d'une structure sociale à l'autre, d'une classe sociale à l'autre, etc⁹⁶. Les épidémies qui affectent les individus et les sociétés, par exemple, sont conditionnées par la manière qu'ont ceux-ci de s'organiser. Au sein d'une même ville à un temps donné, on constate effectivement de grandes disparités quant aux récurrences de certaines maladies ou à l'âge moyen en fonction du statut social au tournant du siècle. Être pauvre signifiait bien souvent mourir jeune, de la tuberculose ou de diverses carences⁹⁷. Aussi, il semblerait que certaines pratiques soient entérinées par le malade, pratiques provenant de son éducation ou de sa socialisation. À la suite de Canguilhem qui stipulait que n'est malade que celui qui se définit comme tel, il faut convenir que les critères d'évaluation diffèrent selon le groupe social auquel on appartient. Les symptômes, la souffrance, bref cette frontière qui sépare le corps sain de son pendant malade, est relative. Comme le souligne Marc Renaud,

le rapport d'un individu à sa maladie est, d'une certaine manière, la manifestation du rapport que cet individu entretient avec les valeurs de sa société. Pour la société, par ailleurs, la maladie contient en germes des menaces pour la stabilité de l'ordre social, menaces que la société doit arriver à contrôler par l'intermédiaire de la médecine⁹⁸.

⁹⁵ David Le Breton, *op. cit.*, p. 37.

⁹⁶ Jean-François Chanlat, « Types de sociétés, types de morbidités: la socio-genèse des maladies » dans Jacques Dufresne, Fernand Dumont et Yves Martin, *op. cit.*, pp. 293-304.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 301-302.

⁹⁸ Marc Renaud, *op. cit.*, p. 7.

Vivre la morbidité revient donc à vivre la socialité et par extension vivre ses normes : « La maladie est une conduite sociale⁹⁹ ». Les propos entourant la maladie individuelle est par conséquent un reflet du discours social. La médecine est une frontière entre l'état sain et l'état pathologique. Ferdinand, en tant que médecin-malade, brouille cette frontière – qui devient plutôt interface – et donc certaines normes biomédicales. Ainsi, si tout le monde est malade, si la société dans son ensemble est elle-même affublée d'un amalgame de symptômes, il convient de supposer qu'elle perd sa capacité de classer entre « normaux » et « anormaux » et qu'une redéfinition de son pouvoir normatif s'impose.

La maladie est une conduite sociale, mais elle est également une interrogation du réel. À travers elle, l'individu teste son rapport au monde et se redéfinit en retour. La narration par un médecin-malade n'est pas anodine dans ce processus de redéfinition du monde ou de la nature humaine, projet que Céline entame dès *Semmelweis*. Lorsque le monde de la fiction se déploie à partir des marges, les modalités de l'énonciation s'y retrouvent fortement conditionnées :

Une fois son corps installé dans une situation d'extériorité, d'exotisme, de marginalité, le personnage hors des normes communes peut jouir de l'immunité des innocents et de l'impunité des bouffons. Parfois marqué pour un destin de solitude, il permet au lecteur sinon à lui-même d'accéder à toutes sortes d'ouverture : liberté de pensée, assumption du désir, conduites de transgression¹⁰⁰.

Ferdinand se présente comme celui qui a tout perdu, qui ne peut plus descendre dans le malheur, position victimaire qui le suivra dans toutes ses œuvres et surtout hors d'elles. Il est celui qui dévoile les dynamiques sociales mortifères par le langage, par le discours.

Ferdinand participe au renversement du regard porté sur le Progrès, la maladie et la décadence, car il vit le caractère mortifère de l'époque dans son intimité la plus proche. Les symptômes ne sont plus uniquement diagnostiqués de l'extérieur par les médecins, ils sont, comme chez Comte, pensés de l'intérieur : « Mon tourment à moi c'est le sommeil. Si j'avais bien dormi toujours j'aurais jamais écrit une ligne » (*MC*, 17). Ainsi, les conditions

⁹⁹ *Ibid.*, p. 7.

¹⁰⁰ Bernard Brugière (dir.), *op. cit.*, p. 17.

pathologiques – du narrateur régissent la possibilité d'existence du texte lui-même. Sans l'insomnie, le narrateur n'aurait pas pu écrire le roman qu'on lit. Le dynamisme sémiotique tel que le conçoit Yuri Lotman oriente l'énonciation de Ferdinand :

À la périphérie, – et plus on s'éloigne du centre, plus cela devient apparent – les relations entre la pratique sémiotique et les normes imposées deviennent plus tendues encore. Les textes qui s'accordent avec ces normes sont suspendus dans le vide, dépourvus de tout contexte sémiotique réel, tandis que des créations organiques, nées dans un milieu sémiotique véritable, se trouvent en conflit avec les normes artificielles. Ceci est la zone du dynamisme sémiotique. C'est le champ de tension où les nouveaux langages voient le jour¹⁰¹.

Ferdinand est le porteur de l'altérité, le témoin du caractère mortifère des changements socio-économiques qui contraignent les individus.

Quelques pages plus loin, il souligne l'impact positif de la maladie dans sa manière d'expérimenter son quotidien. Si les thèmes de son écriture sont généralement sombres et abjects, ce que lui reprochent certains personnages, c'est qu'il n'est plus aussi malade qu'auparavant : « La preuve c'est qu'à l'époque où je bourdonnais des deux oreilles et encore bien plus qu'à présent, que j'avais des fièvres toutes les heures, j'étais bien moins mélancolique... Je trafiquais de très beaux rêves... » (*MC*, 17-18) Dès les premières pages du récit, Ferdinand confère une valeur à la maladie qui ne semble plus uniquement négative. La pathologie aurait même un potentiel heuristique qui ne serait pas partagé par la normalité ou l'état sain. Cet écart à la norme insuffle à l'individu une capacité d'abstraction, de sagesse, de rêverie et de délire. Dans cet ordre d'idées, Metitpois le médecin légiste, dira des crises cardiaques que « [c]'est malheureux qu'on revienne jamais de l'angine de poitrine. Y aurait de la sagesse et du génie pour tout le monde » (*MC*, 28). On a déjà exprimé avec Comte cette idée selon laquelle la douleur ou l'état maladif proposerait un nouveau regard sur le réel. En plus, la souffrance extrême permet de vivre cette différence par effet cathartique. En s'incarnant dans la chair, la maladie rend l'affligé autre.

L'image donnée par le corps médical au début de *Mort à Crédit* participe à déconstruire cet édifice de normes physiologiques qui sont alors présentes dans le discours social. Dès

¹⁰¹ Yuri Lotman, *La sémiotique*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 1999, p. 25-26.

l'incipit, le narrateur affiche une formule polémique que nous avons vue précédemment : « Je n'ai pas toujours pratiqué la médecine, cette merde » (*MC*, 13). Il convient de suggérer que c'est de normalité qu'il est question. La médecine est une « merde », car elle renforce les pouvoirs en place et marginalise les malades. Ferdinand, attentionné, est proche de ses patients, peut-être parce qu'il est malade lui-même. Convoquer des discours biologiques ou médicaux révolus n'est pas une manière d'insérer la pratique médicale du Dr Destouches dans ses romans, mais plutôt de proposer un édifice de normes qu'il convient de renverser depuis l'abjection et la maladie.

Non seulement la médecine est une « merde », mais il semble que les médecins la pratiquant soient eux-mêmes paradoxalement des malades chroniques tout comme Ferdinand. Par exemple, le cousin du narrateur, Gustin Sabayot, lui aussi médecin, souffre du foie : « Je savais bien ce qui l'inquiétait, c'était son foie, depuis longtemps, le rebord sensible et puis des cauchemars infects... Il se constituait sa cirrhose... Le matin souvent je l'entendais vomir dans l'évier... Je l'ai rassuré, ça servait à rien de l'inquiéter. Le mal était fait » (*MC*, 31). Dès les premières pages du roman, le médecin n'est plus celui qui protège la population contre l'anormalité. À partir de cette figure du médecin-malade, le monde de *Mort à Crédit* s'édifie d'emblée sur des normes pathologiques plutôt que sur des normes « saines ». L'anti-roman d'apprentissage sera plutôt celui de la découverte du quotidien subordonné à la morbidité et la décadence. En effet, Ferdinand subit une attaque soudaine qui réoriente cette première diégèse : « Une ambulance m'avait rapporté. Je m'étais étalé sur une grille [...]. Fièvre ou pas, je bourdonne toujours et tellement des deux oreilles que ça peut plus m'apprendre grand chose. Depuis la guerre ça m'a sonné. Elle a couru derrière moi, la folie » (*MC*, 39). Le narrateur mêle ici son accès de fièvre (si nous suivons le *Voyage*, il aurait attrapé la malaria en Afrique) à l'expérience de la guerre, qui pourtant n'ont pas de lien *a priori*. Il rappelle en fait l'importance de la socialité dans l'articulation de ses symptômes. Ainsi, la guerre et la maladie ont une importance équivalente pour la marginalité du narrateur.

À la suite de cet accès de fièvre paludique qui précède de violents vomissements, Ferdinand revoit son enfance défiler dans une défiance délirante face à sa mère :

Je vais la dérouiller. Merde!... Je suis pas malarien pour de rire. Elle m'injurie, elle s'emporte, elle respecte pas mon état. Je me baisse alors, je lui retrousse 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).

Cette vision de la jambe décharnée émergeant d'une crise de malaria provoque le surgissement de l'histoire. Ce délire maladif énonce les conditions narratives de l'histoire à suivre, un monde qui se déploie dans la maladie et dans les limites du corporel. Les symptômes affligeants deviennent une interrogation du réel et le bouleversement de l'ordre.

La narration de l'enfance sera tout autant, voire davantage, marquée par l'altération de la chair. Ferdinand se perçoit comme un paria, un être de la marge dont la position sociale sera en étroite relation avec son état de santé et son apparence. Placé dans un environnement mortifère, il en subit les conséquences : « Mais il faisait un été terrible et dans le Passage on en crevait, moi surtout qu'était le plus livide, qui souffrait de croissance. Je tenais plus en l'air d'anémie. On a été voir le médecin, il m'a trouvé inquiétant... » (MC, 121) Toujours malades, ses parents perçoivent ces symptômes comme les signes d'une dégénérescence ou pire, une monstruosité, ce que souligne le mot « inquiétant ». Même le médecin se méfie du narrateur. Il dérange profondément son entourage.

Dès les premières pages, Auguste, le père de Ferdinand se tient sur ses gardes face à son fils :

Mon père, en prévision que je serais sans doute voleur, il mugissait comme un trombone. J'avais vidé le sucrier avec [le chien] Tom un après-midi. Jamais on l'a oublié. Comme défaut en plus, j'avais toujours le derrière sale, je ne m'essuyais pas, j'avais pas le temps, j'avais l'excuse, on était toujours trop pressés.... Je me torchais toujours aussi mal (MC, 70).

On l'aura deviné, un rapprochement entre les penchants négatifs et le corps sale, marginal est effectué afin d'accentuer l'écart par rapport aux normes sociales. Nous remarquons aussi que ces descriptions s'inscrivent encore une fois dans un environnement : le temps qui manque sans cesse est lié aux conditions socio-économiques dans lesquelles la famille évolue. Plus tard, après l'épisode du vandalisme de l'horloge par un voyou, Ferdinand est accusé à tort du crime. Ses parents analysent les causes possibles : « ils ont fini par conclure, que sûrement c'étaient les vers qui m'avaient rendu si méchant... On m'a donné une substance... J'ai vu tout jaune et puis marron. Je me suis senti plutôt calmé. [...] Je rendais les choses impossibles, avec mes

instincts criminels » (*MC*, 111). Déterminé par la criminalité, il convient de le « traiter » avec cette substance qui n'est d'ailleurs pas nommée. Selon ses parents, il ne pourra échapper à cette condition qui s'inscrit toujours dans son corps. Là où le lecteur relie les « crimes » plutôt à un environnement et à des apports extérieurs (ce n'est jamais réellement la faute de Ferdinand), son entourage interprète la causalité déviante de manière complètement différente.

Dans le cadre de son premier emploi dans le commerce auprès d'un certain Berlope, le narrateur doit encore une fois côtoyer des individus affublés de maux et symptômes divers. Son seul ami, André, est décrit ainsi : « Il se montrait pas beaucoup non plus, il avait un rhume continu, il arrêtait pas de se moucher, même en plein mois d'août » (*MC*, 146) et quelques pages plus loin : « André, il aimait les fleurs, souvent c'est le cas pour les infirmes [...] » (*MC*, 150). André est une mauvaise influence qui « contaminera » le narrateur s'il lui tient trop compagnie : « J'avais déjà trop de sales instincts qui me venaient on ne sait d'où!... En écoutant le petit André je deviendrais sûrement un assassin. Mon père, il en était bien sûr » (*MC*, 147). En effet, le petit André, dans son apparence et son odeur incarne le prolétaire aux sources de la dégénérescence sociale, figure qui se constitue à travers les discours biomédicaux du XIX^e siècle :

Le petit André sentait mauvais, une odeur plus âcre que la mienne, une odeur de tout à fait pauvre. Il empestait dans sa réserve. Sa tante lui tondait ras les tifs, avec ses propres ciseaux, ça lui faisait comme du gazon avec une seule touffe en avant. À force de renifler tant de poussière, les crottes dans son nez devenaient du mastic. Elles s'en allaient plus... C'était sa forte distraction de les décrocher, de les bouffer ensuite gentiment. Comme on se mouchait dans les doigts, parmi le cirage, les crottes et les matricules, on en devenait parfaitement nègre (*MC*, 147).

Encore une fois, l'impact de l'environnement social se lit sur la chair qui devient tout doucement matériau de construction et outil. L'allusion à l'esclavage n'est pas anodine : d'abord, l'aliénation que provoque le travail est soulignée et critiquée, mais Ferdinand montre aussi que le contrôle sociopolitique s'effectue par le corps. Comme André et Ferdinand puent et sont toujours malades, donc marginaux, alors ils sont « parfaitement nègres », manière hyperbolique et typique de leur temps de souligner qu'ils ne correspondent pas aux normes sociales.

Plusieurs autres scènes qui « prouvent » la criminalité de Ferdinand suivront. Lorsqu'il est accusé, encore à tort, du vol du Bouddha qu'il cherchait à vendre pour l'artisan excentrique Gorloge, il retourne à la maison en attendant la tempête :

De tous les côtés j'étais cuit!... Si j'avais dit les circonstances ils m'auraient traité d'imposteur, de monstre effroyable, abject... [...] Ma mère, elle me trouvait bizarre, à voir ma mine, elle se demandait quelle maladie je pouvais couvrir? [...] Mon père, il faisait des remarques caustiques. [...] « T'as pas attrapé la chaude-pisse...? » (MC, 193).

Ferdinand, bien que ses parents ne soient pas encore au courant de l'accusation, se convainc qu'il serait peut-être ce monstre criminel qui ne peut sortir de sa condition. Le borborygme dans lequel il s'est encore une fois enfoncé se lit par des conséquences morbides.

Le passage précédent dévoile une seconde figure qui caractérise Ferdinand, en plus du « criminel né », à savoir le monstre. Toutes deux sont des agents de transfert qui brouillent les frontières entre les savoirs. Comme on l'a vu, le discours social de l'époque inscrit la monstruosité dans une logique médicale. Quiconque ne correspondrait pas à la norme corporelle prédéfinie pourrait être qualifié de « monstre » qui participe à la dégénérescence de l'organisme social. Alors qu'il travaille avec le petit André, le contremaître Lavelongue (son nom connote déjà l'hygiène) est décrit comme étant monstrueux :

il s'est défilé en fantôme entre les piles de cartons. Il marmonnait toujours des choses... Quand on le croyait encore loin, il était à un fil de vous... Il était bossu. Il se flanquait derrière les clientes... Les calicots, ils en tremblaient de pététoche du matin au soir. Lui, il gardait son sourire, mais alors un pas ordinaire... Une vraie infection... (MC, 143).

Ainsi, à la manière de Balzac et de la physiognomonie, la personnalité du bossu se lit avec le corps. Par la suite, à plusieurs reprises, le narrateur est décrit ou se décrit lui-même comme s'il était un monstre. Lorsque Lavelongue renverra Ferdinand pour avoir lu la « Légende du Roi Krogold » au petit André, le narrateur est encore une fois confronté à la colère du père :

Il me regardait du haut en bas, il en haussait les épaules... Elles retombaient d'accablement... Devant un tel monstre plus rien n'était compréhensible! Il rugissait pas... Il cognait même plus... Il se demandait comment subir?... Il abandonnait la partie. [...] Il a dit à la fin quand même... : « Alors tu es encore plus dénaturé, plus sournois, plus abject que j'imaginai, Ferdinand? » (MC, 156)

Nulle échappatoire possible : les vices et l'immoralité de son fils sont inscrits au plus profond de son être. Quelques pages plus loin, le père vocifère et reprend de manière hyperbolique la doxa sociale :

Il a recommencé l'inventaire de tous mes défauts, un par un... Il recherchait les vices embusqués... Il poussait des cris diaboliques... Il repassait par les transes... Il se voyait persécuté par un carnaval de monstres... Il déconnait à pleine bourre... Il en avait pour tous les goûts... Des juifs... des intrigants... les Arrivistes... Et puis surtout les Francs-Maçons... Je ne sais pas ce qu'ils venaient faire par là... (MC, 158).

Il ne sait plus où donner de la tête, complètement aliéné par cette recherche du bouc émissaire à tout prix. Ce passage est caractéristique de ce que tente de dévoiler Ferdinand : une peur de l'Autre provient d'une peur de voir la société dégénérer, fondre dans l'immoralité et dans le vice. La figure du père retourne ce discours contre lui-même : en lui dotant des caractéristiques de fou furieux qui perd la tête, Céline montre au lecteur le ridicule de telles assomptions. Bien que l'on sache qu'un an plus tard il publiera *Bagatelles pour un massacre*, son premier pamphlet antisémite, il est intéressant de constater ici que l'antisémitisme du père s'inscrit dans une bouffonnerie généralisée, qui n'est pas sans rappeler le ton des pamphlets.

Quoiqu'il en soit, les penchants criminels de Ferdinand et son caractère monstrueux se lieront plus tard. Vers la fin de son séjour en Angleterre qui a coûté les yeux de la tête à ses parents déjà pauvres et lors duquel il n'a fait que perdre son temps, Auguste envoie une lettre à son fils pour lui souligner qu'ils ne peuvent plus rien pour lui. Elle commence ainsi :

Je ne me berce plus d'illusions sur l'avenir que tu nous réserves! nous avons, hélas, éprouvé à maintes reprises différentes toute l'âpreté, la vilénie de tes instincts, ton égoïsme effarant... Nous connaissons tous tes goûts de paresse, de dissipation, tes appétits quasi monstrueux pour le luxe et la jouissance... Nous savons ce qui nous attend... (MC, 270).

Ferdinand est un être abject avec lequel il convient de garder ses distances. Le lecteur sait bien que le jugement des parents inverse les causes et les conséquences, tout comme les discours médicaux du XIX^e siècle : ce n'est pas Ferdinand, déterminé par son corps à commettre des crimes et des vilénies, qui pousse les parents dans leur situation si exécrable, mais bien les transformations socio-économiques propres à la Belle Époque qui rendent tout le monde malade. On cherche un coupable : Ferdinand sera naturellement désigné. Si bien qu'il commence à y croire lui-même : « Je commençais à bien me rendre compte, qu'elle me

trouverait toujours ma mère, un enfant dépourvu d'entrailles, un monstre égoïste, capricieux, une petite brute écervelée » (MC, 289), puis : « J'avais la nature infecte... J'avais pas d'explications!... J'avais pas une bribe, pas un brimborion d'honneur... Je purulais de partout! Rebutant dénaturé! J'avais ni tendresse, ni avenir... » (MC, 291). Les problèmes sociopolitiques sont réifiés par cette figure du corps malade. Quittons momentanément l'individu afin de nous concentrer sur les représentations de l'organisme social en proie aux pathologies.

1.3.2 L'Exposition universelle

« Enfin devant l'Ambigu, comme ça, entre cinq et sept, je l'ai bien vu venir le Progrès... » (MC, 308). Comme l'écrit Yves Pagès, le thème du Progrès a surtout une valeur dialectique, et ce dès les premiers textes :

Dès l'ouverture de *Voyage*, le Progrès s'inscrit dans un jeu syncopé d'affirmations et d'interrogations, dans l'ordre polémique d'un dialogue. Rendre compte du traitement du Progrès chez Céline soumet le lecteur-critique à un flux de paroles : antienne de nostalgie, prophétie de la décadence, éloge de l'invention. Le Progrès fait d'abord parler¹⁰².

Mort à crédit n'échappe pas à la règle. S'inspirant toujours de l'actualité et des faits réels, Céline s'abreuve du discours social afin de le transposer et dialogue avec celui-ci. De cette conversation émergent de nouveaux discours et savoirs qui prennent racine sur un terreau idéologique dépassé. Il cherche à élaborer une connaissance du monde qui serait originaire de la maladie elle-même, conscience qui serait marquée par l'irrationnel et le désordre. Il observe *a posteriori* l'effet du discours social par rapport aux développements socio-économiques afin de circonscrire les modalités d'une critique pour ses contemporains de 1936 : « Les Épinails du Progrès, relus selon une série de mises en abîme passéistes et déconstruits comme au jeu des poupées russes, ne font que réimbriquer différemment d'autres séries d'images obsolètes¹⁰³ ». Entre parodie et réécriture de l'Histoire, le travail du langage réalisé par Céline propose un

¹⁰² Yves Pagès, *op. cit.*, p. 161-162.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 163.

regard neuf à la fois pour l'entre-deux-guerres, mais également pour aujourd'hui. La visite de l'Exposition universelle de 1900, scène importante du roman, est révélatrice à cet égard.

Deux scènes situées dans le décor de l'Expo permettent de renverser la symbolique des expositions à partir de 1900. L'éruption co-textuelle de cet événement permet de créer un pont entre les normes saines et pathologiques. Sa représentation se mêle aux différents discours visités dans les pages précédentes et lui confère la valeur d'agent de transfert. Elle devient une figure qui renvoie directement au réel, prenant sa source dans un fait historique. Au nombre de six de 1844 à 1900, ces grands événements que celle de 1900 résume à elle seule se présentaient comme l'apothéose du Progrès à la fois social et technique : « On sait en effet que l'Exposition universelle de 1900, l'Expo, celle qui n'a nul besoin de qualificatif pour signifier son importance, ouvre symboliquement la séquence Belle Époque dont elle symbolise bien des traits¹⁰⁴ ». Elle condense en un espace-temps précis l'imaginaire du temps : « l'Expo et l'année 1900 font littéralement corps avec la période¹⁰⁵ », métaphore bien choisie. Cette « fantasmagorie » comme l'appelait Walter Benjamin¹⁰⁶ faisait davantage office de bilan plutôt que d'ouverture vers les années à venir. Sa fonction principale était donc de résumer ce « siècle de vapeur, siècle de démocratie » ponctuellement dans l'espace et dans le temps. Elle répondait à une volonté de totaliser le monde, si bien que Ferdinand peut le lire à travers cet événement : « Le siècle dernier je peux en parler, je l'ai vu finir... » (MC, 47). Marquant la fin d'une chose et le début d'une autre, cet événement majeur constitue par conséquent un choix judicieux à partir duquel établir une critique des avancées technologiques.

Dès les premières lignes de la première scène, tout juste avant que Ferdinand ne visite l'Expo en compagnie de son père, celle-ci est dépeinte de manière foncièrement négative et comme source d'épidémies et maladies diverses :

¹⁰⁴ Dominique Kalifa, « Le Second Empire, une “Belle époque” ? », in *Histoire, économie, société*, Armand Colin, n°3, 36^e année, 2017, p. 67.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 67.

¹⁰⁶ Walter Benjamin, *Paris, Capitale du XIX^e siècle. Le Livre des passages [1935-1939]*, Paris, Cerf, 2006, p. 907.

Grand-mère, elle s'est bien méfiée de l'Exposition qu'on annonçait. L'autre, celle de 82, elle avait servi à rien qu'à contrarier le petit commerce [...]. Sans compter deux épidémies que les Iroquois, des sauvages, des bleus, des jeunes et des marrons avaient apportées de chez eux. La nouvelle Exposition ça serait sûrement encore bien pire. On aurait sûr du choléra. (MC, 81)

Cette citation montre le rapprochement discursif et physiologique entre le Progrès et la maladie dans *Mort à Crédit*. Il provoque la maladie, mais également dévoile les limites du corps. On rejoint ici les thèses du Dr Destouches signifiant que le milieu socio-économique changeant est l'un des facteurs importants dans l'établissement de pathologies chez les individus. Ce rapport entre contraintes corporelles et Progrès se poursuit alors que Ferdinand entre dans l'Expo : « À la place de la Concorde, on a vraiment été pompés à l'intérieur par la bousculade » (MC, 83). Tel le Charlie Chaplin des *Temps modernes*, Ferdinand est happé par les pistons et les engrenages ; il fait partie d'une grande machine. Plus loin, le chaos s'intensifie : « Juste au-dessous des pieds où je me trouvais, la poussière était si épaisse que je voyais plus la direction. J'en avalais de telles bouffées que je recrachais comme du ciment... » (MC, 84), et finalement « j'y voyais plus et je pouvais plus ouvrir la bouche. J'avais tellement reniflé de poussière que j'avais les conduits bouchés. [...] On ne se reconnaissant même plus, tellement qu'on était bousculés » (MC, 84). Mi-machine défectueuse, mi-corps malade, le jeune narrateur expérimente l'envers d'un monde que tente d'idéaliser l'Expo. Comme Angenot le montrait, le Progrès ici sous-tend un discours anxiogène de la décadence. Ce monde parfait présenté par cette manifestation fantasmagorique dévoile au contraire son envers négatif. Par ailleurs, nous constatons que sa critique et le dévoilement de la décadence se situent directement sur la chair meurtrie.

Quelques pages plus loin, Ferdinand, pris d'un accès de fièvre intense se met à vomir sans arrêt et à délirer, tout comme lors des premières pages. Sa mère terrorisée est certaine qu'une méningite emportera son fils alors que la famille est déjà accablée de nombreux maux. Comme on pouvait s'y attendre, il devient malade seulement peu de temps après sa visite de l'Expo. Le jeune narrateur se décrit lui-même comme marginal, voire monstrueux :

Le mal s'est encore empiré. J'en ai rendu plein la cuvette. Ma tête s'est mise à bouillir. Je pouvais plus cacher ma joie... Des distractions, des drôleries me survenaient dans les tempes. J'ai toujours eu la grosse tête, bien plus grosse que les autres enfants. Je pouvais jamais mettre leurs bérets. Ça lui est revenu d'un coup à maman, cette disposition monstrueuse... à mesure que je dégobillais... (MC, 90).

Si cette scène provoque une sorte de jubilation due à un état pathologique, elle sera aussi l'occasion pour le lecteur de découvrir une vision pathologique et « fantasmagorique » de l'Expo qui, à travers l'hyperbole, contribuera à ce renversement de l'idée de Progrès. Mais avant d'en arriver là, Ferdinand imagine une cliente géante, monstrueuse qui surgit dans un amas de fluides corporels :

Jamais j'aurais cru possible qu'il me tienne autant de trucs dans le cassis... Des fantaisies. Des humeurs abracadabrantes. 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... (MC, 91).

Après les vomissures, c'est au sang d'apporter ces rêveries délirantes au narrateur. Entre déesse et monstruosité, cette incarnation quasi divine propose un contraste hyperbolique entre le Progrès et la décadence dans une seule et même figure. Elle est l'image même de la « fantasmagorie » décrite par Benjamin. La cliente oxymorique permet de dévoiler au lecteur que le développement socio-économique est devenu une hydre, un monstre tentaculaire qu'il convient de combattre. Elle renvoie effectivement à une critique des avancées de la technique qui confine les petits artisans dans une marginalité économique. Mais de manière intéressante, tout comme dans la première scène de l'Expo, cette critique prend la forme d'une monstruosité surgie de l'estomac et de l'imagination de Ferdinand. Toutefois, cet accès de fièvre sera l'occasion de renverser tout un édifice de normes physiologiques. Lorsque la géante se met en marche, un groupe de personnes issu du Passage des Bérésinas la suit aveuglément, Ferdinand en tête. Il croisera l'un de ses anciens camarades :

Rue des Jeûneurs, de mon école, il a surgi mon petit ami Émile Orgeat le bossu... Je l'avais toujours connu comme ça, et verdâtre en plus, avec une grosse tache vineuse qui lui sortait des oreilles... Il était plus du tout moche. Il était beau, frais, coquet et j'étais bien content pour lui (MC, 94-95).

Encore une fois, tout porte à croire que les normes établies depuis un regard malade permettent d'observer le monde différemment ainsi qu'à concevoir d'autres formes de marginalités de manière positive. Ce renversement qui s'effectue dans le délire contribue à dynamiser le discours et de critiquer l'idée de Progrès d'une manière originale et nouvelle. À la page suivante, la cliente colossale, après avoir volé une panoplie de dentelles, rejoint l'Expo et associe par le fait même notre réflexion initiale sur l'attaque du corps par les avancées

techniques : « j'ai saisi qu'elle nous menait à l'Exposition... C'était bien affectueux de sa part... Elle avait le désir qu'on s'amuse » (MC, 95). Finalement, cette direction n'était qu'une ruse pour mieux s'enfuir avec les dentelles volées. La fin de cette seconde scène relie la dépossession des artisans au développement socio-économique symbolisé par l'Expo. Le narrateur devient celui qui dévoile la vérité, qui dévoile la supercherie. Mais cette critique s'inscrit d'abord dans la chair. L'espace des tissus corporels devient un lieu de combat discursif où se joue la critique du Progrès. Nous l'avons vu avec Angenot, les avancées technoscientifiques rendent malade, mais permettent également aux gens qui subissent la maladie d'en discerner les limites.

Cette cliente géante s'interprète aussi comme une métaphore de l'organisme social. En adoptant des comportements déviants comme le vol des dentelles, la cliente suggère que la société serait malade, voire dégénérée. Les dysfonctions morales ou même le crime, on l'a vu, s'inscrivent dans la chair. Comme Comte, Ferdinand cherche à établir un diagnostic en redéfinissant les normes sociales depuis l'état pathologique. C'est en constatant que la ville est un corps aussi malade que ses patients que le narrateur-médecin des premières pages émet des inquiétudes similaires : « C'est changé Rancy, il reste presque rien de la muraille et du Bastion. Des gros débris noirs crevassés, on les arrache du remblai mou, comme des chicots. Tout y passera, la ville bouffe ses vieilles gencives » (MC, 19). Penser la société depuis l'état pathologique permettrait peut-être de rétablir une certaine temporalité perdue par le Progrès. Cette question sera davantage abordée lors du deuxième chapitre. Pour le moment, observons une seconde manifestation de la morbidité de l'organisme social.

1.3.3 Passage(s) et transports

Le Passage des Bérésinas mérite une attention particulière en ce qui a trait aux métaphores du corps social. D'abord, cet espace urbain est inspiré du passage Choiseul dont quelques images sont présentées dans *Paris, capitale du XIX^e siècle*. Il tire son nom d'une bataille napoléonienne célèbre, la bataille de Bérézina. Bien qu'elle fût considérée comme une victoire militaire, elle marqua la fin de la campagne de Russie de par les lourdes pertes qui en résultèrent. Le passage est donc « rebaptisé des Bérésinas pour signifier qu'il est le théâtre de

toutes les déroutes¹⁰⁷ », mais aussi qu'il s'inscrit dans l'Histoire française. Ensuite, tout comme l'Expo, le Passage en soi représente la quintessence du Progrès et d'un moment précis dans l'Histoire. W. Benjamin identifie deux conditions pour l'émergence des Passages, soit le commerce des tissus et l'apogée du fer. Les Passages étaient principalement des artères commerciales. Couvertes de structures de fer et de verre, elles s'inspiraient des constructions des expositions universelles¹⁰⁸. L'idée était de réunir en une seule et même architecture des idéaux rassemblant la technique et l'art dans cette fantasmagorie propre à la Belle Époque. Ressemblant aux gares ou aux Halles, les Passages étaient faits pour être parcourus et pour y transiter.

Non seulement le Passage de verre et de fer rassemble l'Art et la Science sous une même construction, mais elle suppose « une ville, un monde en miniature » tel que le décrit un « *Guide illustré de Paris* » cité par Benjamin¹⁰⁹. Si le Passage est un monde en soi, les scènes du roman s'y déroulant pourraient être vues comme des représentations de la vie parisienne à plus petite échelle. De manière intéressante, ce microcosme social s'apparente parfois aux organes excréteurs, comme si le Passage du roman était en quelque sorte l'autre extrémité du corps social. La fonction transitoire est pleinement suggérée par cette métaphore spécifique. Le passage-excréteur s'inscrit dans la même logique de critique du Progrès que nous développons. Plusieurs passages prouvent cette analogie qui pour tout lecteur de Céline est tout à fait plausible. D'abord, les habitants du passage sont constamment décrits comme étant pâlots ou verdâtres. Le lieu étant très mal oxygéné, les becs de gaz polluent l'air et rendent les individus malades : « De teints c'étaient des vraies endives » (*MC*, 71) ou encore, de manière plus détaillée :

Soudain, on a découvert que tout le monde était « pâlot ». On se refilait des conseils entre boutiques et magasins. On ne pensait plus que par microbes et aux désastres de l'infection. Les mômes ils l'ont sentie passer la sollicitude des familles. Il a fallu qu'ils se tapent l'Huile de Foie de Morue, renforcée, à redoublement, par bonbonnes et par citernes. Franchement ça faisait pas grand-chose... Ça leur donnait des renvois. Ils en devenaient

¹⁰⁷ Anne Henry, *op. cit.*, p. 188.

¹⁰⁸ Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 6.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 6.

encore plus verts, déjà qu'ils tenaient pas en l'air, l'huile leur coupait toute la faim. (*MC*, 72).

Non seulement cette citation dépeint l'action mortifère du gaz, mais expose clairement le climat anxiogène de la maladie dû aux avancées du Progrès. Aussi, cette prédominance du gaz rappelle les flatulences expulsées par l'orifice excréteur. Le corps social asphyxie sa population par le bas.

De pair avec les flatulences, les excréments et l'urine font partie intégrante du décor du Passage. Le lieu est jonché d'immondices humains et d'animaux, rendant le quotidien de ses habitants insupportable :

Les voisins ils osaient pas trop se compromettre. Les chiens urinaient partout, et sur leurs vitrines aussi [...]. On avait beau répandre du soufre, c'était quand même un genre d'égout le Passage des Bérésinas. La pisse ça amène du monde. [...] On entraît pour ça. Le petit conduit adventice l'allée Primorgueil on y faisait caca couramment (*MC*, 76).

Ce « petit conduit » n'est pas sans rappeler l'anus et la présence du soufre renvoie encore une fois à l'odeur des flatulences. Côtayer ce milieu n'avait rien de réjouissant, contrairement à cette « fantasmagorie » issue de l'imaginaire de la Belle Époque que l'on publicisait alors. Ferdinand compare même ce lieu à une prison :

Il faut avouer que le Passage, c'est pas croyable comme croupissure. C'est fait pour qu'on crève, lentement, mais à coup sûr, entre l'urine des petits clebs, la crotte, les glaviots, le gaz qui fuit. C'est plus infect qu'un dedans de prison. Sous le vitrail, en bas, le soleil arrive si moche qu'on l'éclipse avec une bougie. Tout le monde s'est mis à suffoquer. Le Passage devenait conscient de son ignoble asphyxie!... (*MC*, 72)

Prison, égout, « petit conduit », le Passage est décrit selon des lieux marginaux, honnis, fonctionnant à l'abri des regards. Qui plus est, cette marginalité serait la conséquence directe du Progrès et de l'« Haussmannisation » de la ville de Paris. Judicieusement, le narrateur compare le Passage à une prison, mais il semble lui conférer une conscience de son propre corps. La métonymie de la dernière phrase (« Le Passage devenait conscient ») suggère une personnification du lieu. Ainsi, la représentation du Passage dans le roman inverse l'idéal du Progrès par des références fécales et à l'urine. Mais plus important, encore une fois et comme les personnages, la conscience de l'organisme social survient à partir de sa maladie. Cette asphyxie et ce manque d'hygiène semblent le rendre malade dans cet extrait. Non seulement on le présente comme défaillant, mais il parvient à comprendre sa défaillance tout en cernant

les limites corporelles depuis un état pathologique. Nous revenons à cette conception comtienne et canguilhemienne selon laquelle la conscience de la chair et peut-être même celle des normes sociales proviendraient de la maladie. L'état pathologique propose un cadre heuristique pour repenser *a contrario* les normes sociales. Ces représentations du Passage des Bérésinas rappelle par le fait même que le discours corporel renvoie directement au politique et au social. Dans *Mort à Crédit*, ces deux discours sont interdépendants.

À la manière du Passage qui est personnifié jusqu'à constater sa morbidité, plusieurs inventions traversant l'œuvre, souvent des moyens de transport, se retrouvent corporalisées, comme pour réifier l'atteinte du corps provoquée par les avancées de la technique. Ces objets concrets prennent des caractéristiques morbides, toujours dans cette logique de brouillage des frontières discursives : ce sont d'autres agents de transfert.

La scène du tricar de l'oncle Édouard est particulièrement évocatrice de cette corporalisation de la science. Ce passage s'amorce alors que l'on remarque le teint livide de Ferdinand. On souhaite l'emmener en Province afin qu'il profite du grand air. Rapidement, le scepticisme à l'égard de la machine se lit sémiotiquement par des métaphores corporelles connotant une défaillance : « on a rempli les réservoirs. Le gicleur a bavé partout. Le volant avait des renvois... Y a eu des explosions horribles » (*MC*, 72), puis à la page suivante :

On repartait à toute violence. Mon oncle déversait la graisse, en pleine marche, à plein goulot, à travers les bielles, la chaîne et le bastringue. Fallait que ça jute comme un paquebot. Dans le coupé avant c'est la crise... Ma mère a déjà mal au bide. Si elle se relâche, si on s'arrête, ça peut être la fin du moteur... Qu'il s'étrangle et nous sommes foutus!... (*MC*, 73)

La voiture d'Édouard se comporte comme un être qui vomit, qui suinte comme un organisme malade. De façon intéressante, ces symptômes se communiquent à la mère : tous deux doivent endurer la nausée pour ne pas être disqualifiés. La maladie fait partie du quotidien.

Lorsque Ferdinand arrive en Angleterre, il constate la présence d'un énorme paquebot, décrit comme une véritable monstruosité :

La chaloupe, la grosse avec au milieu sa bouillotte, l'énorme tout en cuivre, elle roulait comme une toupie... Elle apportait les papiers. Il résistait dur au courant le "cargos" des Indes... Il tenait toujours la rivière dans le milieu du noir... Il voulait pas rapprocher...

Avec son œil vert et son rouge... Enfin, il s'est buté quand même, le gros surnois, contre un énorme fagot qui retombait du quai... Et ça craquait comme un tas d'os... Il avait le nez dans le courant, il mugissait dans l'eau dure... Il ravinait dans sa bouée... C'était un monstre, à l'attache... Il a hurlé un petit coup... Il était battu, il est resté là tout seul dans les lourds remous luisants... (MC, 217).

Cette bête féroce qui n'est pas sans rappeler la baleine blanche de *Moby Dick* figuralise encore une fois les excès de la Belle Époque et l'impact sur le corps de l'idéal progressiste. Comme pour la cliente géante émergeant de la méningite, l'hyperbole permet de critiquer en affirmant la force de l'irrationnel et du chaos complètement occulté par les discours dominants. Ces procédés permettent de ridiculiser la mainmise des avancées technologiques sur la chair des individus.

Les outils développés par la sociocritique nous permettent de jeter un regard nouveau sur *Mort à Crédit*. Nous avons pu noter l'émergence de thématiques récurrentes et de métaphores dans le roman, toujours trafiqués par la langue du narrateur. En retraçant l'origine et l'évolution de l'idée de Progrès ainsi que de la métaphore de l'organisme social, nous en sommes venus à la conclusion que l'apparition de ce « corps social malade » émerge avec le discours anxigène de la décadence. L'idéal que représentent les avancées techno-scientifiques commence à être contesté vers la seconde moitié du XIX^e siècle alors que les normes physiques et sociales sont fixées par des sciences telles que la médecine et la biologie. Par conséquent, revendiquer l'omniprésence de la maladie dans *Mort à Crédit* permet à la fois de réfléchir aux discours de l'époque que nous avons établis, mais également de renverser la norme par un regard issu de la marginalité. L'Expo de 1900 devient une énorme machine à vapeur tonitrueuse où règne le chaos et le corps social morbide est présenté à partir du « bas corporel », pour reprendre la formule de Bakhtine, en particulier le côlon et la vessie. Un renversement hyperbolique s'effectue en vue de proposer une nouvelle vision du monde définie depuis ce « devenir-malade » qui parcourt le texte célinien, déformation du réel afin de revendiquer l'irrationnel. C'est ainsi que certaines inventions se retrouvent corporalisées afin de marquer la victoire du narrateur dans ses revendications pathologiques.

Devenir malade ne peut se comprendre sans aborder la question du temps. En effet, l'individu, pris dans un processus de transformation et d'évolution sociale se retrouve confronté à de multiples tensions se transmettant par la chair. Or, l'idée même d'écoulement du temps se

trouve bouleversée non seulement par les changements sociaux, mais également par le rapport à la maladie. Comme l'état pathologique marque l'établissement de nouvelles normes, l'individu morbide a sa propre temporalité. Également, chez Céline, nous devenons malades, car pris dans un processus de temporalisation. C'est le temps qui rend malade. Être temporels et vieillir est tout ce qu'il nous faut afin de développer des maladies chroniques, étymologiquement « maladies du temps ». La pathologie permet donc de repenser la temporalité.

CHAPITRE II

LA MALADIE CHRONIQUE : ENTRE MALADIE DU TEMPS ET TEMPS DE LA MALADIE

*Horloge ! dieu sinistre, effrayant, impassible,
Dont le doigt nous menace et nous dit : « Souviens-toi !
Les vibrantes Douleurs dans ton cœur plein d'effroi
Se planteront bientôt comme dans une cible,*

*Le plaisir vaporeux fuira vers l'horizon
Ainsi qu'une sylphide au fond de la coulisse ;
Chaque instant te dévore un morceau du délice
A chaque homme accordé pour toute sa saison.*

*Trois mille six cents fois par heure, la Seconde
Chuchote : Souviens-toi ! – Rapide, avec sa voix
D'insecte, Maintenant dit : Je suis Autrefois,
Et j'ai pompé ta vie avec ma trompe immonde !*

*Remember ! Souviens-toi, prodigue ! Esto memor !
(Mon gosier de métal parle toutes les langues.)
Les minutes, mortel folâtre, sont des gangues
Qu'il ne faut pas lâcher sans en extraire l'or !*

*Souviens-toi que le Temps est un joueur avide
Qui gagne sans tricher, à tout coup ! c'est la loi.
Le jour décroît ; la nuit augmente, souviens-toi !
Le gouffre a toujours soif ; la clepsydre se vide.*

*Tantôt sonnera l'heure où le divin Hasard,
Où l'auguste Vertu, ton épouse encor vierge,
Où le repentir même (oh ! la dernière auberge !),
Où tout te dira : Meurs, vieux lâche ! il est trop tard ! »*

Charles Baudelaire

On ne sait plus qui réveiller en vieillissant, les vivants ou les morts.

Céline

2.1 Entre instant(s) et durée

Dans la plupart des romans de Céline, la question du Temps émerge tôt ou tard, véritable obsession chez lui. Avant d'analyser en détail cette lutte contre le temps brièvement évoquée en introduction, nous survolerons quelques épisodes quant au travail de Céline afin de comprendre les impacts de cette obsession. Pour l'auteur, deux conceptions s'affrontent : l'instant contre la durée. La première permet l'expression des sentiments, mais est toujours difficile à conserver. L'instant est le moment du souvenir et de l'émotion, mais il se définit surtout par son éphémérité. La durée, à l'inverse, représente l'écoulement, la disparition des êtres, l'évolution. Céline cherche constamment à pérenniser l'instant au détriment de la durée. Les bouleversements sociaux dans le texte sont liés aux changements techniques et scientifiques à la fin du XIX^e siècle, c'est pourquoi il faut d'abord résumer succinctement les débats sur le temps à ce moment précis avant de voir comment il se déploie chez Céline. Finalement, une étude de deux cas (les deux parents de Ferdinand) sera détaillée afin d'établir comment ces interrogations sur le Temps se transposent sur le corps des personnages de *Mort à crédit*.

Le travail de l'instant par rapport à celui de la durée sera la pierre angulaire de ce deuxième chapitre. Ferdinand n'a de cesse, parce qu'il est d'abord un narrateur-malade, de brouiller les normes corporelles animant son récit. Cependant, remettre en question les frontières du corps revient à remettre en question nos perceptions temporelles. L'argumentaire se développera selon deux axes : d'une part, le corps sain et la temporalité sont tous deux des constructions modelées par le discours social, et d'autre part, une grande partie de nos perceptions de l'instant et de la durée nous proviennent de la finitude intrinsèque de l'être humain. Avec la douleur et la maladie chronique, l'instant se dilate, la chronologie s'efface dans une prévalence du chaos et de l'émotion subjective.

2.1.1 Céline et la question du temps : de l'écrivain au médecin

Dès *Semmelweis*, Céline place la question du Temps et de l'Histoire au cœur de ses réflexions littéraires. La biographie du médecin hongrois ne peut se raconter sans la faire entrer en résonance avec son époque, ce que souligne l'incipit mentionné précédemment. Toutefois, l'histoire « officielle » est fréquemment remise en question par l'auteur dans sa thèse de médecine. Judith Karafiáth nous éclaire au sujet d'une technique récurrente chez Céline qu'il affectionne dès cette première publication quant au brouillage des frontières temporelles. Les dates liées aux événements dans la vie du médecin hongrois sont pour la plupart fausses :

[il] s'agit d'une technique célinienne typique mettant l'accent sur le travail du narrateur, du conteur qui a le droit de renverser toute chronologie et de brouiller toute autre donnée. Céline situe la naissance de Semmelweis « au cœur de l'été, exactement le 18 juillet 1818 ». Selon sa source la plus évidente, le professeur Pinard : « Ignace Philippe Semmelweis naquit à Ofen le 1er juillet 1818 ». Selon Waldheim, « am 1 Juli 1818 ». Hegar ne précise pas le jour, Bruck parle du "17 juillet" et Sinclair de « middle of July ». On voit qu'aucun des biographes ne choisit le 18, date que Céline renforce par l'adverbe « exactement »¹¹⁰.

Technique curieuse qui pourtant, pour tout lecteur de Céline, ne surprend pas. Adepte du brouillage des pistes et de la contradiction, il mélange les événements et affiche des incohérences volontaires d'une œuvre à l'autre. Il cherche certes à se battre avec le texte, nous l'avons dit, mais également à affronter la temporalité linéaire de la forme littéraire afin de la faire vaciller. Le « rendu émotif » n'existe qu'en abolissant la linéarité du récit. Selon lui, les émotions ne peuvent fidèlement être représentées dans la durée, mais seulement à travers un court instant. L'écoulement du temps, les choses qui passent pour finalement disparaître, cette langueur qui nous pousse inexorablement vers la mort, voilà la véritable inquiétude qu'il convient de combattre, car plus que jamais, dans la France de l'époque de Céline, le discours social est orienté vers la durée et l'avenir.

Omniprésence de la danse, « petite musique », les thèmes céliniens et les « inventions » stylistiques et narratives, ultérieurs à *Mort à crédit*, ont tous une forte composante temporelle ou cinématique. Le titre de son dernier roman, *Rigodon*, renvoie à cette danse sur place, au

¹¹⁰ Judith Karafiáth, *op. cit.*, p. 11.

déploiement du corps qui cherche à s'affranchir de la durée¹¹¹ et surtout, de la mort. L'invention célinienne la plus connue, toutefois, demeure son « métro émotif » dont une illustration est donnée dans *Entretiens avec le professeur Y* :

j'embarque tout mon monde dans le métro, pardon!... et je fonce avec : j'emmène tout le monde!... de gré ou de force!... avec moi!... le métro émotif, le mien! sans tous les inconvénients, les encombrements! dans un rêve!... jamais le moindre arrêt nulle part! non! au but! au but! direct! dans l'émotion!... par l'émotion! rien que le but : en pleine émotion... bout en bout¹¹²!

Invention qu'il nomme son « petit truc », comparable au bouton de col, le « métro émotif » conceptualise le mode de lecture de ses textes en une suite effrénée d'émotions qui ne seront pas simplement « lues », mais véritablement vécues par son « lecteur idéal » à qui il s'adresse occasionnellement. Pour Céline, ce « rendu émotif » est donc comparable tantôt à une course, tantôt à un arrêt momentané. En manipulant la « vitesse » de ce métro stylistique, il parvient à transmettre ce qu'il considère intraduisible dans le langage. Pouvoir jouer avec la trame bornée par l'espace et le temps est au fondement même de ses visées esthétiques. En effet, dans une de ses lettres à la NRF, Céline écrit en 1950 que :

C'est moi l'infirme sans doute. Le maniaque d'une sorte de façon de penser que le Temps seul compte, qui nous offre une trame, sa trame, pour y broder un certain Style, un certain rythme. Celui de la minute qui passe, de l'instant, et c'est fini! Instantanéiste, je suis. Le rendu émotif de la Seconde, rien d'autre. Déjà c'est du Passé. Le Temps l'emporte...¹¹³

Cet extrait sera notre point de départ pour une réflexion à ce sujet dans *Mort à crédit*, bien qu'il date de plusieurs années après sa publication. Pour lui et pour bien d'autres, la conscience du temps qui passe, qui fuit en nous laissant pour compte, est la source d'une profonde angoisse existentielle. C'est en prenant conscience de notre éphémérité que nous pourrions commencer à vivre.

¹¹¹ Denis Bertrand, « Émotion et temporalité de l'instant : Louis-Ferdinand Céline, *Mort à crédit* », dans Denis Bertrand (dir.), *Régimes sémiotiques de la temporalité*, Paris, PUF, coll. « Formes sémiotiques », 2006, p. 421.

¹¹² Louis-Ferdinand Céline, *Entretiens avec le professeur Y*, op. cit., p. 84.

¹¹³ Louis-Ferdinand Céline, *Lettres à la NRF 1931-1961*, Paris, Gallimard, 1991, lettre du 16 janvier 1950.

Ce travail de l'instant à partir des frontières du corps apparaissent de plusieurs manières au sein de son œuvre. Comme l'écrit Anne Élane Cliche, Céline « révuls[e] le temps de la filiation selon un principe de dilatation et d'expansion qui donne au présent sa puissance de suspension : arrêt par démultiplication du fragment, par déflagration et liquéfaction des corps¹¹⁴. » Céline concentre la lecture sur des suites de gros plans, amalgame de courts récits tissés ensemble ou descriptions précises de pensées allant à vive allure. Ce principe de « dilatation du temps » par le biais du « métro émotif » permet à l'émotivité de s'installer, de s'étendre tout en ralentissant le rythme des événements. La maladie expose ces réflexions et tensions en déformant le réel, mais surtout, en déformant les perceptions des personnages qui en sont affectés. Ainsi, on peut voir Ferdinand narrer la souffrance que ressent sa mère à cause de sa jambe à plusieurs reprises, parfois même sur une page entière. Céline instaure de cette manière un labyrinthe dans la chronologie qui représente plus fidèlement les pensées qui s'entrechoquent lorsque nous les laissons divaguer ou lorsque nous subissons des souffrances physiques. Contrairement à Comte qui cherchait à montrer que le « Progrès est le développement de l'ordre », Ferdinand ici s'évertue davantage à dépeindre le développement d'un désordre émotionnel et sentimental. À désirer à tout prix cette ordonnance (qui signifie également les prescriptions du médecin), l'on en vient à perdre cette part d'humanité liée au subjectif. Chez Céline, personne ne peut échapper au chaos et au second principe de la thermodynamique : l'entropie (le désordre) d'un système croît en fonction du temps¹¹⁵. Seule l'ouverture de l'instant permet de dilater la subjectivité et constitue finalement une ode éphémère à la vie, entre douleur et cadavres. Car rappelons que le rôle du médecin n'est finalement rien que cela : travailler à retarder la mort à partir du moment où il prend contact avec l'individu affligé.

La figure récurrente de la couture peut représenter ce travail. Le temps est une trame et la broderie est l'action d'agencer des fils à travers le tissu. Dans le présent du regard, nous percevons les subtilités prévues par le mouvement des doigts, la complexité des ramifications.

¹¹⁴ Anne Élane Cliche, *op. cit.*, p. 86.

¹¹⁵ Roger Balian, « Le temps macroscopique », dans KLEIN, Étienne et Michel SPIRO (dir.), *Le temps et sa flèche*, Paris, Flammarion, coll. « Champs sciences », 1996, 281 pages, p. 164.

Or l'écriture-dentelle est un acte long, figolé, inscrit dans la durée. Cette image permet de saisir toute la difficulté de se revendiquer instantanéiste. Construire un moment dilaté s'effectue sur le long terme, d'où cette déclaration : « Déjà c'est du passé. Le Temps l'emporte. » Énoncer cette phrase – énoncer toute phrase – ne peut se faire que dans la durée, car le langage se déploie de manière linéaire. Un paradoxe émerge : la prévalence de l'instant dans sa forme même prend extrêmement de temps. Par exemple, pour Céline, l'écriture d'un roman se déroule sur plusieurs années. Il convient ici de corriger l'auteur : c'est davantage cette tension instant/durée qui colore ses œuvres plutôt qu'autre chose. Henri Godard note à propos de ce lent travail que :

Si doué qu'il soit pour l'improvisation, capable de trouver du premier coup « vannes », formules et trouvailles, une vraie présence de locuteur dans son texte ne s'obtient qu'avec le temps. Pour arriver à cette présence dans l'instant, facteur capital du plaisir qu'il nous donne, Céline ne compte pas ses heures. Au reste, si l'effet se réalise dans la rapidité de la lecture, quiconque s'en donne la peine peut, en reprenant le texte pas à pas, retrouver le détail des dispositifs¹¹⁶.

Comme quoi se battre contre cette trame en « mettant sa peau sur la table¹¹⁷ » est une tentative vouée à l'échec dont la valeur n'est peut-être qu'hypothétique. Quoi qu'il en soit, les personnages de *Mort à crédit* ont un rapport dialectique avec la temporalité dont la synthèse se traduit bien souvent par une victoire de la morbidité ou de la mort.

Cependant, l'épreuve traversée permet un nouveau regard et de nouvelles perceptions sur ces ultimes afflications en rapport aux normes que la maladie impose, ce qui comprend les perceptions temporelles. Chacun des personnages affligés évolue dans son état pathologique de manière différente, ce qui met le rôle et l'importance de la subjectivité au premier plan du roman. Ajoutons également que dans *Mort à crédit*, personne n'est projeté dans le temps – et donc dans la maladie – au même rythme. Comme le souligne Cliche : « le temps, qui passe et nous emporte avec lui, n'entraîne pas tout le monde à la même vitesse et ne le précipite au néant que selon des allures et des circuits variables¹¹⁸ [...] ». » Tout le monde terminera la course

¹¹⁶ Henri Godard, *Poétique de Céline*, Paris, Gallimard, coll. «Tel», 1985, p. 223.

¹¹⁷ « Interview avec Louis Pauwels et André Brissaud », *op. cit.*, p. 126.

¹¹⁸ Anne Éline Cliche, *op. cit.*, p. 60.

affaibli, l'ombre de lui-même, mais personne ne vit cette déchéance de la même manière. La relativité des temps céliniens se module selon les émotions et les défis surmontés par un personnage. Nous verrons que ce caractère constitutif des subjectivités se conjugue avec la morbidité, car, tout comme Céline, les personnages du roman sont de véritables malades chroniques, qui se rapproche étymologiquement de « malades du temps ».

Ferdinand, nous l'avons observé, subit une transformation qui le rend de plus en plus monstrueux parce qu'il est contaminé par son milieu insalubre. En tant que premier malade chronique rencontré par le lecteur, il aura également sa propre perception de la temporalité, basée d'abord sur le principe d'une analepse. Dès les premières pages du récit, ce caractère éminemment temporel émerge dans un cri du cœur contre l'éphémérité de la vie alors que Ferdinand décrit le contexte de sa naissance :

C'était un magasin de « Modes, fleurs et plumes ». Y avait en tout comme modèles que trois chapeaux, dans une seule vitrine, on me l'a souvent raconté. La Seine a gelé cette année-là. Je suis né en mai. C'est moi le printemps. Destinée ou pas, on en prend marre de vieillir, de voir changer les maisons, les numéros, les tramways et les gens de coiffure, autour de son existence. Robe courte ou bonnet fendu, pain rassis, navire à roulettes, tout à l'aviation, c'est du même! On vous gaspille la sympathie. Je veux plus changer. J'aurais bien des choses à me plaindre, mais je suis marié avec elles, je suis navrant et je m'adore autant que la Seine est pourrie. Celui qui changera le réverbère crochu au coin du numéro 12 il me fera bien du chagrin. On est temporaire, c'est un fait, mais on a déjà temporé assez pour son grade. (MC, 29)

Plutôt que de ressasser ce qui est disparu, Ferdinand préférera reproduire les émotions vécues lors des divers épisodes de sa vie. La contradiction entre l'instant et la durée émerge dès le début du roman : afin de valoriser un certain type de temporalité subjective, ce retour en arrière ne peut se faire sans « perdre du temps » en quittant la première scène du roman : il cherche à rejouer, à revaloriser des instants déjà disparus, tentative proprement anachronique. Cette réécriture de son enfance, et par extension des transformations urbaines ayant marquées la ville de Paris au tournant du siècle, sera effectuée non pas par la prévalence d'un seul instant, ou comme Céline aime le dire, de l'Instant, mais bien par la mise de l'avant d'une pluralité de temporalités subjectives, toutes liées à différents problèmes physiques. Il semblerait même que ce soit le décalage entre le temps parisien et le temps subjectif qui rende les individus malades. Ces maux qui rendront les personnages de plus en plus marginaux permettront de transmettre

fidèlement les émotions au lecteur et ainsi poursuivre la critique du Progrès sur le terrain du temps.

2.1.2 Forme et style dans *Mort à crédit*

Divisé en 166 fragments ou courts chapitres non numérotés qui alimentent ce que Denis Bertrand qualifie de « micro-narrativité¹¹⁹ », *Mort à crédit* s'apparente à un amalgame d'instantanés ou de courtes histoires « dilatées ». Même si une trame chronologique s'y trouve (l'éducation sentimentale et professionnelle de Ferdinand), ce squelette général du récit apparaît comme secondaire pour le lecteur. Chacun de ces sous-récits est élargi, allongé et centré sur les perceptions directes des personnages et les associations d'idées pensées par le narrateur. Très peu de dates apparaissent et pareillement à *Semmelweis*, leur apparition sert davantage à brouiller les pistes. Tels les tic-tac d'une horloge, ces courts événements sont une succession de « Tacs », de moments qui se relient ensemble de manière discontinue. Ferdinand montre que, tout comme Gaston Bachelard le proposait, la mémoire ne se souviendrait que d'instantanés¹²⁰. Contrairement à Proust, il s'agit ici de mettre l'accent sur l'action et des épisodes importants plutôt que de méditer sur l'écoulement de la durée qui de toute façon ne serait pas inhérente à la conscience humaine.

Henri Godard note que *Mort à crédit* est fortement marqué par la recherche d'un style qui se développera jusqu'à *Féerie pour une autre fois*. Les éléments temporels et cinétiques mentionnés précédemment n'en sont pas les seules composantes, mais la recherche d'un certain réalisme dans la représentation de la subjectivité demeure primordiale pour Céline : « Le récit celineen n'est si entrecoupé et discontinu que parce qu'il est en permanence réglé d'abord sur le temps du locuteur pour mieux restituer sa présence, et que cette présence est multiple¹²¹. » L'auteur cherche à retranscrire le plus fidèlement possible la conscience du narrateur, mais

¹¹⁹ Denis Bertrand, *op. cit.*, p. 419.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 421.

¹²¹ Henri Godard, *op. cit.*, p. 221.

également des diverses temporalités subjectives parsemant son récit. De plus, il cherche à faire émerger des perceptions et des émotions dans leur plus pure acuité et non à simplement en rendre compte dans un souvenir : « Contre la pente du récit traditionnel, Céline travaille à retrouver cette perception dans son cours, et donc la présence de celui qui la vit¹²². » Ainsi, ce nouveau style qui permet de moduler la vitesse de l'enchaînement des syntagmes et des événements se base sur la volonté de rendre davantage réaliste la confrontation du narrateur face au monde qui l'entoure. Cette restitution qui semble fidèle au lecteur est un travail qui rend poreuse la frontière entre le discours social et la conscience. Le « métro émotif » effectue un pont entre lecteur, narrateur, socialité, instant, durée, fiction et émotions en ce sens qu'il conjugue l'expérience du personnage à un moment précis de l'Histoire. La narration défend une certaine subjectivité, mais celle-ci s'ancre toujours en rapport à la socialité et au réel.

La question du rythme permet de mieux saisir les particularités de ce style cadencé, parfois même discontinu, qui accélère et décélère constamment au gré des sensations et des obstacles. C'est la nature de ces épreuves qui donne au rythme sa structure :

Jusqu'à un certain point, les accélérations et les ralentissements du mouvement sont dictés par la nature des événements racontés dans le passage. Lorsque, périodiquement, l'histoire s'anime, qu'il s'agisse d'une explosion, d'une panique, d'une bagarre ou d'une orgie, la multiplication des verbes employés seuls et simplement juxtaposés, ou séparés par une virgule, chacun constituant un groupe très court, provoque une accélération parallèle du rythme¹²³.

Godard reprend l'exemple de la musique et du rythme commandé sur la partition : *Scherzo, allegro, lento*, colleraient aux différentes séquences du récit cêlinien. Le travail de l'instant et du rendu émotif s'accompagne d'une pulsion, d'un ordre prédéfini par l'écrivain. N'oublions pas que le rythme musical renvoie également au corps en ce sens que le cœur est le lieu primordial du battement, du *tempo*. Les personnages deviennent en quelque sorte des métronomes déstabilisés par les émotions qu'ils vivent. À l'aide du métro émotif et de ce *tempo*, l'auteur parvient à représenter fidèlement les diverses temporalités liées aux personnages du roman. Cette manière qu'a l'auteur de travailler la trame en jouant sur la

¹²² *Ibid.*, p. 222.

¹²³ *Ibid.* p. 271.

vitesse ne fait que mimer les aléas du cœur soumis aux épreuves de la vie (l'angoisse fait battre le muscle cardiaque plus rapidement, comme chacun le sait). Par exemple, cette pulsion est notamment mise en évidence chez Ferdinand par la maladie qui fait tambouriner la douleur sur les tempes au début du récit. La fièvre et les céphalées dictent la forme des phrases et le délire qu'il imagine. La question de la morbidité est directement liée à la temporalité ainsi qu'à nos manières subjectives de percevoir le présent et la durée. Nous verrons en détail avec l'analyse de la mère de Ferdinand que la maladie rend consciente du temps et de cette prison qu'est le corps. C'est de cette épreuve que cette volonté de se battre contre la durée émerge.

2.1.3 Le temps de la (con)science

Céline s'est donc fréquemment interrogé sur la nature ontologique du temps pour finalement aboutir à cette esthétique d'une course contre la montre. Mais ce concept est également pour l'auteur la source d'une obsession et d'un fatalisme notable, ce qui explique pourquoi il l'évoque pratiquement toujours campé d'un « T » majuscule. Toutefois, les thématiques de *Mort à crédit* entrent en résonance avec le discours social de l'époque. Vers le tournant du siècle, l'avènement de nouvelles théories en physique pousse maints philosophes et scientifiques à relancer le débat sur la définition de cette entité abstraite qu'est le temps. Ces questionnements se retrouvent d'ailleurs dans le second roman de Céline. Il convient, avant de pouvoir situer ces interrogations dans leur contexte du début du XX^e siècle, de retracer sommairement leurs origines.

Remontons d'abord sommairement l'histoire des sciences afin de rappeler quelques-unes des définitions du temps ayant marqué la physique depuis le XVI^e siècle. En physique, Galilée est le premier à le mathématiser avec la loi de la chute des corps qu'il présente dans *Dialogue des deux principaux systèmes du monde* (1632). Dans cet ouvrage, il stipule que deux masses, peu importe leur poids, tomberont à la même vitesse et toucheront le sol au même moment *t*. Ce changement de paradigme qui définit le temps comme mesurable, noté « *t* », qui a comme unité la seconde, notée « *s* ». Cela bouleverse radicalement la conception de la durée qui prévalait. Cette proposition importante laissera place quelques décennies plus tard aux lois de la mécanique de Newton. Dès lors, cette donnée se comprend en termes de durée absolue (1

seconde vaut une seconde partout et selon tous les observateurs) permettant de prévoir l'évolution de tout type de système. Cette uniformisation du temps lui permettra de formuler ses trois lois. La mathématisation de la durée est directement liée à un déterminisme qui évacue toute part de hasard dans notre monde. Tout est saisissable et calculable, à commencer par les événements passés et à venir.

Aux XVIII^e et XIX^e siècle, de nouvelles inventions permettent à la société de se transformer et de se développer de plus en plus rapidement, tel que nous l'avons détaillé dans le chapitre précédent. Par exemple, la machine à vapeur permet d'accélérer la cadence de production, la locomotive diminue le temps de déplacement et le télégramme permet aux individus de communiquer presque instantanément. Cette évolution d'inspiration hégélienne (l'Histoire avance vers quelque chose, un but) est en fait héritée du cadre newtonien déterministe. La société *doit* évoluer, car selon les lois de Newton tout est prévisible, y compris les mutations sociales. Le temps du Progrès trouve donc sa légitimité dans cette rationalisation opérée par les lois newtoniennes :

Cette objectivité [du temps] paraissait d'ailleurs peu contestable, car elle trouvait sa légitimité scientifique dans la physique newtonienne. Dans ses *Philosophiae naturalis principia mathematica* (1687), Newton pense avoir découvert la réalité physique du temps, c'est-à-dire sa vérité objective qui émane de « l'ordre naturel des choses ». Vérité du temps dont il énonce les principaux critères : le temps est unique, homogène et illimité, extérieur aux êtres et aux sociétés¹²⁴.

Nous pourrions ajouter aussi mathématique, calculable, rationnel, prévisible, etc. Idéologiquement, les discours scientifiques et progressistes s'emparent de cette conception afin de convaincre que le développement et l'essor de la technique vont *vers quelque chose* tel que le pensait Condorcet. Parce que l'on croit saisir la nature du temps dans une vision mécaniste du monde, l'on se permet de prescrire la société de demain entrevue par la science. Il nous faudra attendre Einstein et la relativité restreinte, en 1905, afin de déconstruire cet édifice déterministe en physique et bouleverser entièrement ces anciennes assises théoriques.

¹²⁴ Roger Sue, *Temps et ordre social. Sociologie des temps sociaux*, Paris, PUF, coll. « le sociologue », 1994, p. 20.

Le scientifique originaire d'Ulm en Allemagne commence d'abord par redéfinir la nature même de ce concept jusqu'alors insaisissable. Tel que l'écrit Roger Sue, toute avancée majeure en physique se fonde d'abord sur un procédé similaire : « Toute révolution scientifique est autant une révolution *du* temps qu'une révolution dans le temps¹²⁵. » Avec Einstein, cette donnée n'est donc plus unique, homogène et illimitée, mais devient plutôt un cadre relatif dont il convient de saisir les limites selon plusieurs paramètres (coordonnées spatiales et la vitesse de l'observateur par rapport à un autre par exemple). La redéfinition du temps découle du postulat initial de cette théorie : la vitesse de la lumière dans le vide, noté c pour « célérité », est toujours égale à 299 792 458 m/s, et ce peu importe notre vitesse par rapport à elle. Également, c constitue la vitesse limite de la matière, rien ne peut voyager plus rapidement. Mathématiquement, en considérant c ainsi, l'écoulement du temps change selon notre mouvement par rapport à la lumière. Les corps se meuvent non pas dans l'espace, mais dans le « continuum espace-temps », qui relie tous les paramètres ensemble. Notons aussi que plus nous nous rapprochons de cette vitesse limite, plus les effets temporels relativistes se manifestent.

Fait intéressant d'un point de vue épistémologique, les résultats formels de la relativité découlent d'expériences de pensées. Depuis les débuts de la physique moderne, en même temps que sa mathématisation, l'imagination y a pris une place prépondérante dans la formulation des hypothèses et théories. En relativité restreinte, ce ne sont pas les outils mathématiques qui se transforment en premier lieu, mais notre manière d'aborder le cadre du réel par l'« espace-temps ». Ainsi, Einstein a eu le génie de proposer l'hypothèse suivante : et si le temps n'était pas un absolu, mais la vitesse de la lumière dans le vide l'était ? De cette question découleront toutes les implications contre-intuitives visitées précédemment.

Au-delà de la remise en question du cadre newtonien et des redéfinitions théoriques qu'apporte la relativité restreinte, cette dernière affirme la force de l'imagination et de la créativité au profit de la connaissance. Les frontières rigides des mathématiques sont de plus en plus floues et les disciplines parviennent momentanément à se chevaucher. Bien que le fonctionnement même du langage nous limite en ce qui a trait à la compréhension de la

¹²⁵ *Ibid.*, p. 25.

relativité restreinte, nous tâcherons de résumer quelques-uns de ces effets temporels mentionnés précédemment. Comme personne ne se déplace à des vitesses lumineuses dans le roman, nous utiliserons ces concepts dans une perspective heuristique. Nous pourrions donc relier les effets des perceptions temporelles sur la vitesse et l'accélération du mode de vie qu'impose le Progrès vers la fin du XIX^e siècle. Inscrits dans ce maelstrom, les corps expérimentent des temporalités subjectives.

Un premier effet, la « dilatation du temps », s'explique ainsi : supposons qu'un observateur A se déplace à grande vitesse (près de c) à bord d'une fusée vers un observateur B qui se dirige en sens inverse, vers A, lui aussi à bord d'une fusée. Chacun est muni d'une horloge. Un observateur C, considéré immobile par rapport aux deux autres, est également muni d'une horloge. À un temps t_1 , au moment où l'avant des deux vaisseaux sont vis-à-vis, C note la position des aiguilles sur son horloge. À un temps t_2 , alors que l'arrière des vaisseaux sont vis-à-vis, C note encore une fois la position des horloges. Cependant, en comparant l'intervalle entre les deux événements (devant des vaisseaux / arrière des vaisseaux), obtenu par l'horloge de C contre les données de l'horloge de A, nous verrions que la durée lue à partir de l'horloge de A ne serait pas la même. Elle serait plus longue, « dilatée » par rapport au « temps propre » mesuré par C qui est un observateur immobile. Autrement dit, la vitesse d'un observateur influence le temps vécu en le dilatant. Autour de lui, l'écoulement s'accélère contrairement à ce que ses perceptions lui laissent croire et l'observateur se retrouve déphasé par rapport à sa temporalité originelle. Tel que nous l'avons mentionné, un certain principe de « dilatation du temps » se retrouve chez Céline de pair avec la vitesse du « métro émotif ».

La relativité de la simultanéité découle directement des implications de la dilatation du temps. Selon celle-ci, le même observateur A placerait par exemple une source lumineuse à chacune des deux extrémités de son vaisseau, l'une derrière, l'autre devant, parallèlement au sens du mouvement. À un moment donné, disons à 15h00, l'observateur C, immobile par rapport à A et B, décide de faire clignoter les deux lumières au même instant. B, qui se déplace très rapidement vers le vaisseau de A, ne verrait pas les lumières clignoter en même temps, considérant que son temps est « dilaté » par rapport aux horloges de C. Mais plus B se déplacerait rapidement par rapport à A, plus le décalage entre les clignotements serait grand. Ainsi, deux événements qui se produisent simultanément selon un observateur immobile

(appelé « référentiel inertiel » dans le jargon relativiste), ne se produisent pas nécessairement simultanément selon un observateur en mouvement, d'où cette « relativité de la simultanéité » : « Ces conditions de définitions et de relations entre les coordonnées d'espace et les temps ont pour conséquence directe la "critique de la simultanéité", c'est-à-dire que les jugements de simultanéité entre des événements ne sont pas absolus¹²⁶. » Autrement dit, la relativité restreinte permet de dévoiler des phénomènes inobservables dans le quotidien, liés à la nature même de l'espace-temps. Bien entendu, plusieurs détracteurs de cette théorie contestèrent ces effets relativistes, arguant que leur contre-intuitivité suffisait à démontrer leur manque de précision. L'un d'eux, Henri Bergson, a longuement cherché à prouver que la conscience humaine n'abordait pas ce problème d'une manière compatible avec les résultats d'Einstein.

Effectivement, une « querelle du temps » datant de 1922 opposait Einstein à Bergson¹²⁷. Pour le premier, les sciences physiques étaient les seules à détenir les outils nécessaires afin d'établir une définition consensuelle. Pour le second, le scientisme et les prétentions à tout pouvoir expliquer et analyser au moyen des outils mathématiques développés par la science nous a fait perdre de vue le caractère subjectif de l'existence et donc de l'expérience temporelle depuis la conscience.

Le temps bergsonien serait un produit du sujet, établi selon une suite d'événements « simultanés », toujours en relation avec un espace. Jusqu'ici, cette liaison « espace-temps » est en accord avec Einstein. Cependant, selon Bergson, les mécanismes de la durée sont ce qui caractérisent la temporalité, durée qui se constitue telle une somme d'instants vécus et perçus. Le temps est la durée, « le temps passe », etc. Cette durée proviendrait de notre conscience en rejoignant de multiples instants successifs, liés à une expérience d'un lieu ou d'un espace. L'instant, chez Bergson, n'a pas de valeur intrinsèque autre que de constituer la durée, la « trame du Temps¹²⁸ ». Or comme nous venons de l'observer avec la « relativité de la simultanéité

¹²⁶ Michel Paty, « Sur l'histoire du problème du temps », dans Étienne Klein et Michel Spiro (dir.), *Le Temps et sa flèche*, Paris, Flammarion, coll. « Champs science », 1996, p. 43.

¹²⁷ Elie During, *Bergson et Einstein : La querelle du temps*, Paris, PUF, coll. « Philosophie française contemporaine », 2016, 368 pages.

¹²⁸ Denis Bertrand, *op. cit.*, p. 401.

», l'Instant, ou l'« événement » est primordial en relativité restreinte. Sans des instants circonscrits par quatre dimensions et en spécifiant qui observe cet événement, nous ne pouvons décrire l'évolution des objets et des systèmes. Chez Einstein, la durée seule, étant relative, n'a pas une grande valeur physique. La querelle se situe donc à un niveau épistémologique : le Temps peut-il émerger de nos simples perceptions? Est-ce que la temporalité serait définie par la science ou produite par la conscience? Comme nous tâcherons de l'illustrer avec certaines analyses de personnages de *Mort à crédit*, une connaissance du temps peut survenir autant par l'une que par l'autre méthode. Il semblerait même que les deux positions sont complémentaires et conciliables, car ce sont deux discours ancrés dans une culture et une époque marquées par des mutations sociales singulières. Tel que nous le verrons, nos manières de concevoir la temporalité sont également des construits sociaux.

Bien que la physique évacue effectivement toute part irrationnelle ou subjective liée à cette connaissance particulière, il convient de souligner que sa compréhension contemporaine n'aurait pu survenir sans des découvertes majeures de la science. Tel que le montre Étienne Klein dans *Les tactiques de Chronos*¹²⁹, la science produit effectivement des outils qui nous aident à saisir les frontières du temps, mais ce discours seul ne peut parvenir à l'expliquer totalement. La littérature, par exemple, serait un autre de ces discours porteurs d'une face de ce savoir.

Le corps malade, par exemple, fait partie de ces agents de transferts qui nous permettent de saisir la nature du temps dans *Mort à crédit*. Autant les figures et les métaphores que les outils mathématiques doivent travailler de manière conjointe, car le langage seul ne peut parvenir à en discerner les contours : « le langage semble mis en échec devant la nécessité d'en parler¹³⁰ », note Klein. Si l'on voulait toutefois s'y risquer, nous pourrions dire au moins qu'il n'est pas un produit, une donnée simplement calculable, mais il fait produire, il est ce qui permet de faire passer les choses et les êtres. Céline voyait juste en l'associant à une « trame ».

¹²⁹ Étienne Klein, *Les Tactiques de Chronos*, Paris, Flammarion, coll. « Champs sciences », 1996 [1994], 281 pages.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 29.

Il structure, oriente et fait passer les choses du monde, il ne « passe » pas et ne se possède pas, contrairement à l'adage courant. Comme l'écrit Klein :

[L]e temps est seulement ce qui permet qu'il y ait des durées. Il crée de la continuité dans l'ensemble des instants. Or la mesure d'une durée ne fait nullement apparaître le temps qui l'a fabriquée. Elle ne dévoile rien du mécanisme mystérieux par lequel, sitôt apparu, tout instant présent disparaît pour laisser place à un autre instant présent, qui lui-même se retirera pour faire advenir l'instant suivant. Le temps est précisément ce mécanisme-là, cette machine à produire en permanence de nouveaux instants. Ce moteur intime, ce souffle caché au sein du monde, par lequel le futur devient d'abord présent, puis passé. [...] Toute durée n'advient jamais que par l'effet d'une poussée qui ne connaît pas de répit¹³¹.

La conception du temps chez Klein s'oppose à celle de Bergson orientée vers la durée tout en se rapprochant de celles proposées par Einstein et Céline. Contrairement à Bergson et plutôt avec Einstein, l'auteur de *Mort à crédit* a saisi que nos perceptions du temps s'articulent toujours en rapport à d'autres cadres normatifs, qu'il est un temps « propre », immobile par rapport aux autres. Son travail d'instantanéiste s'accorde avec cette autre proposition de Klein : « le temps est *au minimum* ce par quoi les choses persistent à être présentes¹³². » Céline, en dilatant les événements qu'il transcrit, joue avec cette persistance. Parfois, il parvient même à faire subsister ses objets ou ses personnages plus longtemps qu'ils ne le devraient. Le temps n'est pas réductible à l'instant, mais le travail de ce dernier permet de construire une nouvelle connaissance de ses mécanismes que nous étudierons.

En transposant ces concepts à l'analyse de *Mort à crédit*, nous pourrions proposer que la vitesse des personnages par rapport à l'accélération du mode de vie, toujours différente et de plus en plus retardée, les propulse dans une marginalité ayant son temps propre, subjectif. Il s'agira pour ces individus d'apprendre à réinterpréter leur marginalité selon des cadres spatio-temporels nouveaux : « [S]i l'espace et le temps demeurent le cadre de la représentation des phénomènes physiques, il s'agit désormais d'un cadre construit "sur mesure", c'est-à-dire en conformité à certains caractères généraux de ces phénomènes [...]»¹³³. » Ce cadre qui sera

¹³¹ *Ibid.*, p. 21-22.

¹³² *Ibid.*, p. 48.

¹³³ Michel Paty, *op. cit.*, p. 43.

dévoilé à travers l'analyse leur est imposé par les violences de l'époque. Les normes associées à leur état maladif auront des impacts notamment sur leur corps, mais aussi sur leur mouvement et leur représentation de la temporalité. Un décalage qui s'explique par une modification de ce cadre et les concepts relativistes s'instaurera entre les affligés et le monde. Comme les distances et les durées sont difficilement mesurables et que nous préférons nous en tenir au langage ainsi qu'aux discours plutôt qu'à des outils mathématiques, nous conserverons uniquement les éléments suivants de la relativité einsteinienne : nous comparerons les cadres spatio-temporels construits « sur mesure » en fonction de leur vitesse les uns par rapport aux autres. Ensuite, nous constaterons les perceptions modifiées des personnages face à ces décalages entre cadres. Finalement, nous montrerons que la maladie, dans le roman, est l'un des facteurs clé qui permet de saisir les modalités de constitution de ces cadres bouleversant la construction et la narration des instants par Ferdinand, toujours au profit d'une critique du Progrès.

2.1.4 Le temps des sociétés humaines

Tel que le souligne Denis Bertrand en citant Jacques Fontanille, analyser la temporalité d'un roman revient à s'intéresser à la socialité du texte, car les deux sont intimement liés : « En concluant son intervention sur les régimes temporels dans les *Illusions perdues*, J. Fontanille considérait “la temporalité comme un des vecteurs des opérations constitutives de l'actant social”¹³⁴. » Bien que nous ayons identifié quelques outils nous permettant de saisir une esquisse de sa nature, sa compréhension telle que définie en sociologie nous permettra de relier le temps du corps à celui du Progrès. Certes, pris dans un sens général il est davantage une « trame », mais chaque discipline module ce cadre à sa convenance. Cette dernière pierre ajoutée à l'édifice des théories sur ce sujet sera la clé de voûte qui permettra de bien comprendre les mutations sociales engendrées lors de la Belle Époque, celles-ci accélérant drastiquement le rythme de la vie urbaine. Le concept de « Temps social » sera pertinent pour notre compréhension de l'organisation de la temporalité au niveau de la structure sociale. En effet, « par “temps sociaux”, [nous entendons] les grandes catégories ou blocs de temps qu'une société

¹³⁴ Denis Bertrand, *op. cit.*, p. 422.

se donne et se représente pour désigner, articuler, rythmer et coordonner les principales activités sociales auxquelles elle accorde une importance particulière¹³⁵. » En utilisant ce concept, on constate que les sociétés découpent le quotidien afin d'organiser l'activité humaine sur une base commune. La semaine de travail du lundi au vendredi, de 9 heures à 17 heures, en serait un bon exemple contemporain. Comprendre notre manière de fonctionner à l'égard de ce concept nous rappelle que « [c]haque société produit son propre temps et sa propre représentation du temps¹³⁶ » en fonction de ses besoins, mais produit par le fait même ses propres méthodes de mesure ou de réification. Du cadran solaire aux téléphones cellulaires, en passant par les cloches des églises et les horloges mécaniques de certaines tours, synchroniser le quotidien a toujours été depuis la sédentarisation de l'être humain en rapport avec un ordre social.

Vers le milieu du XIX^e siècle, la révolution industrielle bouleverse profondément la structure du temps social précédent. L'idée de Progrès est alors à son apogée et le regard ne se tourne plus vers le passé, mais vers un avenir en constante construction :

C'est en imposant une vision du temps en perpétuel devenir, façonnant une image mythique de l'avenir radieux, que la bourgeoisie a pris le pouvoir et permis de donner une consistance à la notion même de *développement* avec le développement industriel comme figure imposée. Ce temps orienté vers l'avenir et conçu comme sa réalisation est évidemment l'opposé du temps tourné vers le passé¹³⁷.

Le temps se synchronise sur un présent promettant un avenir riche où règne l'abondance et la démocratie parfaite. Il y a de moins en moins de place pour la mémoire, le souvenir et la tradition, ces formes étant non productives et par le fait même ralentissent le développement de cet avenir radieux. Le temps du Progrès, dans *Mort à crédit*, en est un qui s'oppose à la mémoire ainsi qu'à la subjectivité tout en dévoilant sa propre impossibilité : à seulement se tourner vers l'avenir, les développements techniques et scientifiques finiront par détruire notre monde et la part d'humanité qui survit. Pour le narrateur, décortiquer des instants confronte le

¹³⁵ Roger Sue, *Temps et ordre social, sociologie des temps sociaux*, Paris, PUF, coll. « le sociologue », 1994, p. 29.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 21.

¹³⁷ *Ibid.* p. 63.

temps des émotions au temps des techniques et des sciences, un temps orienté vers le futur. Le « rendu émotif » se tourne vers les sens vécus dans un moment précis alors que le charnel pour un humanisme antiprogressiste.

En 1936, soit l'année de parution du roman, l'accélération du mode de vie imposée par le Progrès diminue quelque peu. En effet, les premiers congés payés pour tous apparaissent en France. Au cours de cette période, les travailleurs des classes populaires doivent se reposer¹³⁸. Il s'agit d'un moment de l'année où l'activité économique s'arrête considérablement et laisse place aux loisirs et à la détente. Ce renouveau dans l'organisation du travail et du temps social provoque de nouvelles mutations et bouleverse les horaires et la vie quotidienne. Fait intéressant, ces mesures sont saluées tant par les communistes que par les fascistes français, qui se retrouvent dans cette mesure. Ainsi, en 1936, plusieurs groupes sociaux évoquaient une problématique importante entre le temps pour soi et la productivité globale. Il fallait que l'État investisse dans le repos des individus, car un travailleur malade ou angoissé coûte cher du point de vue de la santé publique.

Chaque transition sociale, tout comme celle dépeinte dans *Mort à crédit*, s'accompagne d'une modification du temps social et de sa représentation générale¹³⁹. Ces bouleversements ne sont pas sans provoquer angoisses et inquiétudes chez des gens qui ont du mal à s'adapter à d'aussi rapides et nombreuses transitions sociales :

Toute société a besoin d'une représentation stable de la temporalité en congruence avec les activités et les valeurs qui la produisent. Lorsque s'installe un décalage, il y a une crise globale de la représentation sociale et du sens dont témoigne le sentiment d'éclatement, de déstructuration¹⁴⁰.

Ce sera justement le sort des parents de Ferdinand dont nous examinerons en détail la lente déchéance. Nous pourrions lire ce décalage sur leur corps même dont les maladies, éruptions cutanées ou dysfonctionnements signifient cette crise de la représentation sociale. N'ayant plus

¹³⁸ Lydia Elhadad et Olivier Querouil, « L'apparition des congés payés », dans Martine Boiteux (dir.), *Temps libre*, Paris, Denoël, vol. 1, n°1, 1980, pp. 83-89.

¹³⁹ Roger Sue, *op. cit.*, p. 31.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 121.

de repères, et surtout de repères temporels à l'égard des transformations se déroulant sous leurs yeux, il y aura « éclatement » et « déstructuration » du tissu social. Les discours temporels dans le roman sont tous ancrés dans cette réflexion. À tenter de courir derrière l'accélération du quotidien, les personnages s'épuisent et deviennent malades. Or, comme dans le premier chapitre, ce sera depuis cette posture morbide que la critique se formulera. En évoluant négativement, les principaux personnages du roman en viendront certes à proposer une vision néfaste du Progrès, mais également à vivre selon leur propre temporalité. Par la maladie et la souffrance, il se formera un rapport au temps unique et subjectif.

2.2 Le cas de la mère

2.2.1 Clémence face au chronotope du Progrès

La mère de Ferdinand, dentellière, est l'exemple parfait d'un personnage mis à l'écart par la vitesse et l'accélération sociale. Son temps propre est concentré autour de sa jambe, meurtrie par ses allées et venues urbaines. Alors qu'elle tente tant bien que mal de vendre ses tissus aux quatre coins de Paris, toujours à pied, elle s'use et devient progressivement marginalisée. La souffrance l'immobilisera et lui imposera un nouveau cadre, construit sur mesure. Cette déambulation hyperbolise en quelque sorte l'esprit des Passages parisiens développés à travers une esthétique de la transition, du temps qui passe et de l'éphémérité tel que nous l'avons observé chez Benjamin. Le Progrès rend malade, car il impose une temporalité accélérée dans l'esprit du déterminisme newtonien.

Le temps propre de Clémence est directement lié à ses déplacements dans Paris et à la vitesse à laquelle elle parvient à se mouvoir. Cependant, les moyens de transport au sein de cette ville sont en profonde mutation. Le lieu de la ville semble se rétrécir et les parcours se font plus rapidement. Le temps social s'accélère avec ces nouveaux moyens de locomotions que sont l'automobile ou l'avion. La mère, préconisant la marche, vit l'espace de manière toujours éreintante, ne couvre jamais suffisamment de distance et pire, se rend malade à parcourir Paris. La douleur la ralentit et rallonge par la suite ces déplacements. Son expérience

morbide la confine à un espace-temps de plus en plus restreint et déconnecté du temps social.

Le concept de *chronotope* proposé par Bakhtine nous permettra de mieux saisir les configurations spatio-temporelles dans *Mort à crédit*. Inspiré par la relativité d'Einstein, il « exprime l'indissolubilité de l'espace et du temps [...]. Nous entendrons *chronotope* comme une catégorie littéraire de la forme et du contenu, sans toucher à son rôle dans d'autres sphères de la culture¹⁴¹. » Autrement dit, la question du temps renvoie à celle de l'espace dans un roman, reflet de la théorie formulée par le physicien. Cette catégorie littéraire, associée à une société, définit la nature des représentations spatiales et temporelles, et ce autant du point de vue de la forme que du contenu. Par exemple, les 166 fragments de *Mort à crédit* renvoient à une conception de l'espace-temps que nous avons abordée, à savoir la valorisation des instants et un certain éloge du présent.

La manière de représenter l'espace-temps dans un roman est reliée à la sémiosis sociale. Par exemple, les chronotopes que nous décrirons dans *Mort à crédit* se comprennent tous en rapport avec Paris lors de la Belle Époque : « Le chronotope détermine l'unité artistique d'une œuvre littéraire dans ses rapports avec la réalité¹⁴². » Étudier la temporalité de ce texte renvoie donc au discours social, ceux-ci étant intimement liés :

En dépit de l'impossibilité de confondre le monde représenté et le monde représentant, en dépit de la présence immuable de la frontière rigoureuse qui les sépare, ils sont indissolublement liés l'un à l'autre, et se trouvent dans une action réciproque constante : entre eux ont lieu des échanges ininterrompus, pareil à ceux de l'organisme vivant avec son milieu ambiant¹⁴³.

Le chronotope a une valeur heuristique dans le texte : « Ici, le temps se condense, devient compact, visible pour l'art, tandis que l'espace s'intensifie, s'engouffre dans le mouvement du temps, du sujet, de l'Histoire. Les indices du temps se découvrent dans l'espace, celui-ci est

¹⁴¹ Mikhaïl Bakhtine, *op. cit.*, p. 237.

¹⁴² *Ibid.*, p. 384.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 394.

perçu et mesuré d'après le temps¹⁴⁴. » Bien que l'analyse portera sur la dimension temporelle du récit, comme le concept de chronotope le suggère, nous ne pourrions adéquatement saisir cette idée abstraite sans renvoyer à l'espace de la ville, qui a été comparée à un « corps social malade » dans le premier chapitre.

Illustrons ce concept par l'exemple de l'Exposition universelle. Sorte de matrice qui tient tous les éléments temporels et spatiaux liés à une thématique ensemble, le chronotope fonctionne exactement comme le fait l'Expo par rapport au Progrès. L'Expo est un excellent exemple en ce sens qu'elle concentre les représentations de l'espace et du temps issues du hors-texte, et ce *dans* le roman. Comme l'Expo est liée à un désir de totalisation du monde et de maîtriser justement le temps et l'espace, elle montre comment la science et la technique perçoivent ce « cadre ». « Fantasmagorie » décrite dans le chapitre précédent, l'événement résume à lui seul l'idée même d'un désir de conquérir toutes les frontières. Il suggère au fond que tout est possible et maîtrisable, y compris le Temps. L'analyse de la structure de l'événement permet de mieux saisir ces représentations de l'espace-temps révolues, et par le fait même de dévoiler de nouveaux pans du discours social.

Le passage de l'Expo montre que « dans le chronotope, les événements du roman prennent vie, se revêtent de chair, s'emplissent de sang¹⁴⁵. » Souvenons-nous de la « géante cliente » qui conduit tous les pauvres habitants directement au cœur même de l'Expo. L'analyse de cette structure romanesque permet d'identifier ce qui réifie la trame dans un roman. En d'autres mots, des objets ou des événements se dévoilent comme étant charnières dans le développement du récit. L'action, les moments clés et les dialogues par exemple sont régis par des chronotopes spécifiques qui laissent des traces textuelles sur les corps ou dans la psyché des personnages. Nous pourrions proposer que le chronotope du Progrès se lit sur les personnages, de pair avec les maladies qu'ils vivent. La maladie de la mère est directement liée à des représentations de l'espace-temps propres à l'époque de la diégèse.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 237.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 391.

2.2.2 La lente transformation de la mère

Ferdinand montre bien au lecteur comment ses parents dépérissent lentement au fil d'une narration crue, jamais voilée par la naïveté de l'enfance. Clémence, tel que nous l'avons mentionné, doit marcher sans cesse dans la ville afin de vendre ses créations. Cette occupation est déjà un héritage de l'Haussmannisation de Paris et des Passages couverts, convergence du monde de la mode à ce moment de l'Histoire parisienne. L'occupation de la mère est donc la suite logique de l'urbanisation et du Progrès. Clémence tentera tant bien que mal de s'immiscer dans cette mouvance de la technique et de la science, de s'inscrire dans le chronotope du Progrès. Cette tentative, à la suite d'une longue et pénible transformation, se soldera par un échec et la négociation d'un nouveau cadre spatio-temporel subjectif.

D'abord, lors des 50 premières pages du roman, avant le début de l'histoire d'enfance, Ferdinand est confronté à la jambe de sa mère pendant son délire paludéen : « Je me baisse alors, je lui retrousse 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). La jambe concrétise les difficultés d'une époque et, chargée d'affects, provoque la nausée chez le personnage. Voir cette jambe, c'est être témoin des maladies développées par tout un peuple au profit des développements socio-économiques.

La jambe décharnée est le dernier « objet » tangible aperçu par Ferdinand avant qu'il ne sombre dans ses souvenirs. Nous pourrions suggérer que l'état morbide de la mère déforme le réel du fils. La vue de la jambe – donc de la morbidité de la mère — sera l'étincelle qui inspirera cette histoire abracadabrante qu'est *Mort à crédit*. La jambe de la mère fut toujours la source d'un retard pour elle, l'empêchant de rattraper le temps social. Il n'est peut-être pas anodin de suggérer que la vue du membre affaibli ait pu inspirer ce retour en arrière pour le narrateur. En entrant en contact une dernière fois avec cette jambe qui ralentit constamment le temps individuel de la mère, voilà que le narrateur lui-même inverse le cours de sa diégèse. Il acquiert le temps propre de sa mère et modifie sa propre temporalité.

Dès le début de la diégèse de l'enfance, l'action du roman est marquée par une grande vitesse. La mère est présentée comme celle qui permet à la famille d'être en phase avec ce temps social effréné : « Arrivés au terminus fallait faire alors vinaigre! Enjamber les gros pavés, ma mère me tirait par le bras pour que je la suive à la cadence... » (*MC*, 48) Pour Ferdinand, encore très jeune, le temps social se transmet par la mère et son travail. Effectivement, le bambin doit aider sa mère à transporter son « barda » lors de ses parcours parisiens. Pour le lecteur, le chronotope du Progrès passe d'abord par la figure de la mère, celle qui nous guide dans ce chaos effréné. C'est elle qui dévoile les rues de Paris, mais également les horaires serrés qui contraignent la petite famille.

À ce moment, la famille n'habite pas encore au Passage, mais à Courbevoie. Très tôt, ce premier lieu est victime d'une faillite des modes qui détruisent complètement le marché durement gagné par la mère. C'est après cette débâcle que la famille déménage au Passage et que les premiers symptômes de la mère se font sentir : « Chez Grand-mère, rue Montorgueil, après la faillite, elle crachait parfois du sang le matin en faisant l'étalage. Elle dissimulait ses mouchoirs. Grand-mère survenait... "Clémence essuie-toi les yeux!... Pleurer n'arrange pas les choses!..." » (*MC*, 56) Les déceptions et les premiers échecs professionnels se traduisent par des effets corporels, mécanismes préalablement identifiés dans le premier chapitre. Ces effets seront les premiers d'une longue déchéance.

Déménager au Passage signifie par le fait même habiter un logement serré de trois étages, davantage marqué par la verticalité. Un sentiment notable de claustrophobie hante les scènes s'y déroulant. Gravier sans cesse les escaliers de la maison est une tâche supplémentaire pour la mère dont la faiblesse de la jambe se fait déjà sentir : « Ma mère escaladait sans cesse, à cloche-pied. Ta! pas! tam! Ta! pas! tam! Elle se retenait à la rampe » (*MC*, 64). Les contraintes de l'environnement dévoilent peu à peu sa marginalité, mais également une temporalité qui diffère de plus en plus des normes sociales. Ce « Ta! pas! tam! », son produit par le boitement, incarne ce déphasage dont elle est victime. Elle doit désormais vivre selon son propre rythme, son « temps propre » qui se subjectivise par rapport au temps social. Le bruit produit par la démarche atypique est l'une des composantes de son propre chronotope, forme sonore qui suggère toutes ses contraintes spatiales et temporelles. Malheureusement,

Clémence ne peut se permettre de vivre selon cette temporalité. Elle luttera sans cesse pour rattraper cette trame normative courant devant elle.

À la suite du décès de sa mère Caroline, Clémence est atterrée et son état empire rapidement :

Ma mère pensait qu'à son chagrin. La boutique sombrait sans recours... Des bibelots on en vendait plus, même pas à des prix dérisoires... Fallait expier les folles dépenses causées par cette Exposition... Les clients, ils étaient tous raides... Ils faisaient réparer le moins possible. Ils réfléchissaient pour cent sous... Maman, elle, demeurait des heures, sans bouger, accroupie sur sa mauvaise jambe, en fausse position, abasourdie... En se relevant, ça lui faisait tellement mal, qu'elle s'en allait boiter un peu partout... (MC, 104).

Ici, le chagrin du deuil rejoint les effets dévastateurs de l'Exposition sur les petits commerçants. Ces deux événements télescopés renforcent cette idée selon laquelle le Temps social s'accélère et que l'époque n'est plus à l'unité familiale et à l'artisanat, mais au grand Capital et à l'industrie. La phrase « Ils réfléchissaient pour cent sous... » montre encore une fois les impacts de l'intérêt pécuniaire sur l'esprit de communauté, toujours selon Ferdinand.

La rigidité se sent aussi dans ce passage du texte. Tout comme la jambe de la mère, les clients sont « tous raides... ». Cette rigidité n'est pas sans rappeler les machines de l'Expo et l'automatisation industrielle. Le siècle des engrenages et de la vapeur se confronte ici à l'artisanat et la souplesse. La jambe de la mère, au-delà d'un handicap hérité des courses folles dans Paris, est une figure de l'emprise des développements socio-économiques sur le corps et les individus. D'un point de vue spatio-temporel, la mère lutte tant bien que mal contre le travail à la chaîne qui rend les individus de plus en plus automates et maintenus dans un lieu précis, dominés par les sifflets des usines.

L'impact du Progrès sur son commerce s'accroît au fil des pages : « Son commerce devenait impossible, les modes arrêtaient pas de changer » (MC, 136). Comme elle tisse elle-même ses dentelles, artisanat qui prend du temps, elle n'arrive pas à suivre les modes qui changent constamment, mouvance dictée par le travail à la chaîne qui permet de produire rapidement et en grande quantité. Elle court vers les modes, mais plus elle court, plus elle s'affaiblit et plus les modes s'éloignent de son emprise. Elle n'est plus la garante du Temps social du début du récit : « Ma mère clopinait à la traîne... Ta! ga! dac! Ta! ga! dac!... » (MC,

161). Toujours ce bruit qui traduit le déphasage de la mère directement sur son corps. Cette fois-ci, en revanche, l'utilisation des lettres « g » et « c », contrairement au « Ta! pas! tam! » du début, donne l'impression que la jambe s'assèche, que le boitement est plus rapide et machinal. L'onomatopée « Ta! ga! dac! », contrairement au « Ta! pas! tam! », percute davantage et est plus violente¹⁴⁶. Le son même produit par la jambe présuppose une transformation négative, d'autant plus que désormais, elle clopine « à la traîne », donc au ralenti. Son déphasage tout comme sa souffrance sont explicités : « Maman, à force d'escalades, elle en avait les jambes tordues... Ça lui faisait si drôle qu'elle pouvait plus s'arrêter... Elle faisait des terribles grimaces tout autour de notre table... Ça lui tirait les cuisses... C'est les crampes qui la torturaient... » (MC, 163). Une nouvelle identité se définit tout doucement, caractérisée par un mouvement et un rythme spécifiques. L'immobilité est pour le moment impossible, car cet état transitoire de la détérioration est la norme qui définit Clémence.

Ferdinand aura la chance (ou la malchance) de passer plusieurs mois en Angleterre. Tout juste avant son retour, il reçoit une lettre de son père qui fait craindre le pire. Un extrait de cette lettre permet de saisir la catastrophe dans laquelle est empêtrée sa mère avec son commerce :

Nous avons constitué, à grands frais, en rognant sur toutes nos dépenses et même sur notre nourriture au cours de ce dernier hiver, une véritable réserve, un stock de boléros d'« Irlande ». Or, brutalement! Sans aucun indice prémonitoire la faveur de la clientèle s'est résolument détournée, s'est mise à fuir littéralement ces articles pour d'autres vogues, d'autres lubies... C'est à n'y plus rien comprendre! Une véritable fatalité s'acharne sur notre pauvre barque!... Il est à prévoir que ta mère ne pourra se débarrasser d'un seul de ces boléros! Et même à n'importe quel prix! Elle tente actuellement de les convertir en abat-jour! pour les nouveaux dispositifs électriques!... Futiles parades!... (MC, 271)

La mode échappe de plus en plus à Clémence alors qu'elle tente de reproduire les stratégies du travail à la chaîne et de la consommation de masse. Encore une fois, elle essaie d'entrer en phase avec le Progrès en convertissant ses boléros pour les nouvelles lumières qui se répandront rapidement, sans succès. Alors qu'il revient à la maison quelque temps après avoir reçu cette lettre, Ferdinand constate qu'un véritable changement a eu lieu. Ses parents sont complètement

¹⁴⁶ Le lire à haute voix permet de bien saisir cette violence percussive.

transformés : « Ils se recroquevillaient dans le malheur, ils se décomposaient, ils se mutilaient du désespoir, ils se morfondaient féroce­ment pour opposer moins de surface... » (MC, 285). Cette observation rappelle au lecteur que la peau constitue une frontière entre l'individu et le monde et que les tensions économiques s'y incrustent aisément.

Ferdinand établit un lien entre l'état de sa mère et les mutations techniques de la Belle Époque :

Plus de raffinement chez les gens riches... Plus de délicatesse... Ni d'estime pour les choses du fin travail, pour les ouvrages tout à la main... Plus que des engouements dépravés pour les saloperies mécaniques, les broderies qui s'effilochent, qui fondent et pèlent au lavage... [...] Ma mère il avait bien fallu qu'elle suive cette infection! [...] Ça lui foutait la colique!... [...] C'était une vraie déchéance pour qui a connu l'« authentique »... (MC, 286)

Le développement de nouveaux moyens de production est une « infection » qui cause des « coliques », donc qui se lit sur le corps, lieu principal de cette tension temporelle. Les nouvelles inventions dues au développement sont perçues comme des maladies sociales. Les personnages interprètent donc le monde en fonction d'un nouveau cadre morbide.

C'est à ce moment du récit que le Dr Capron, figure médicale de la diégèse de l'enfance, fait son apparition. Celui-ci pose le diagnostic fatal. Par son analyse, la maladie prend corps, se définit et se concrétise :

Seulement elle était trop faible, trop douloureuse avec sa jambe handicapée... jamais elle aurait pu courir avec un peu de charge en plus, aux quatre coins de Paris... [...] Notre médecin, le Dr Capron [...] avait été très formel... Il lui avait bien commandé de se reposer absolument! De plus trotter dans les étages, chargée comme trente-six mulets! Elle devait laisser le ménage tranquille et même la cuisine... [...] Si elle se surmenait encore, il lui avait bien prédit... Il lui viendrait un vrai abcès... en dedans du genou, il lui avait même montré l'endroit... Sa cuisse avec son mollet, à force de souffrir, ils étaient raides et soudés, ça lui faisait plus qu'un seul os avec l'articulation. On aurait dit un bâton, avec le long comme des bourrelets... C'était plus du tout des muscles... Quand elle faisait marcher son pied, ça tirait dessus comme sur des cordes... On les voyait se tendre tout du long... Ça lui faisait un mal atroce! une crampe infernale! (MC, 287)

La rigidité de la jambe s'accroît, « bâton » dont les muscles s'étirent comme des « cordes ». Ces objets avec lesquels la jambe est comparée lui enlève son caractère organique. Clémence se transforme en un matériau dont les nécessités économiques s'emparent. Capron, bien qu'il cherche à se dissocier des impératifs économiques, n'est pas non plus de son temps : il conseille

l'immobilité, ce qui est l'équivalent à l'exclusion sociale. Cet arrêt imposé par le médecin s'oppose en effet au temps social du Progrès. Contrairement à Ferdinand, il n'établit pas de liens entre les symptômes et l'environnement dans lequel évolue Clémence. Il comprend également que l'état de la mère est directement lié à son mode de vie, mais ne parvient pas à réaliser que Clémence ne peut choisir autrement. Ferdinand adopte le point de vue du médecin et pose un diagnostic à son tour : « je la voyais sa jambe!... C'était la pire calamité!... C'était pire qu'une grave maladie, qu'une typhoïde, un érysipèle! » (*MC*, 287) L'enfant témoigne de l'état de santé et constate le pire. Mais comme sa mère est prise dans son quotidien par des besoins économiques urgents, elle ne peut se reposer. Il lui faudra subir la catastrophe.

2.2.3 Temporalité de la maladie chronique

Effectivement, les inquiétudes du Dr Capron se concrétiseront. Une trentaine de pages plus loin, Clémence est affligée d'un mal terrible :

Seulement un joli matin, sa jambe a plus remué du tout. C'était fini l'extravagance, les dures randonnées... Même l'autre genou était en feu... Il a gonflé aussi du double...[...] L'abcès se formait certainement... L'articulation était prise, tuméfiée déjà... [...] Elle pouvait plus remuer son derrière, se changer de côté, se soulever même d'un centimètre... Elle en poussait des cris atroces. (*MC*, 312)

La mère est finalement victime d'un abcès, ce qui l'immobilise totalement. Son handicap prend désormais toute la place et redéfinit son identité. Désormais, son quotidien sera organisé en fonction de sa maladie chronique. Ces nouvelles normes spatio-temporelles montrent qu'elle ne peut plus tenter de rattraper la vitesse des modes et du développement socio-économique, mais devra s'adapter autrement, sur mesure, par sa jambe. Sa temporalité est maintenant déphasée par rapport à celle du Progrès, ce qui la relègue aux oubliettes du monde.

La maladie chronique bouleverse nos conceptions de la temporalité classique. Déjà, étymologiquement, maladie chronique signifie : « maladie dans le temps » ou pourrions-nous suggérer « maladie du temps ». Ces types de maladies ont un début et une fin souvent mal délimités et riment bien souvent avec de difficiles compromis. Le passé devient idyllique, un moment où la maladie n'existait pas, et le futur disparaît de la conscience, car souvent il est synonyme d'une mort annoncée. Comme l'écrit Claire Marin, « Le rapport au temps est un

élément important et concrètement douloureux pour celui qui souffre d'une maladie chronique¹⁴⁷. » En d'autres mots, la chronicité de ces maladies nous rend éminemment conscients de notre temporalité en réorganisant les normes associées à l'individu. Ce type de morbidité qui s'inscrit dans le long terme change par le fait même notre manière de concevoir la temporalité : le mal « inaugure une rupture dans l'existence du sujet, crée un avant et un après le diagnostic. [Il] modifie sa capacité dynamique essentielle à se projeter dans l'avenir et le fait entrer dans une nouvelle temporalité, souvent appauvrie de ses multiples possibles¹⁴⁸. »

Ainsi, la conception temporelle basée sur la durée et l'écoulement s'articule à la maladie chronique en concentrant la conscience sur l'instant : « On pourrait donc dire que la temporalité spécifique de la maladie chronique est d'installer l'incertitude dans la durée¹⁴⁹. » En plus de nous confronter à l'écoulement du Temps, la maladie chronique nous rappelle notre écart par rapport à la durée du Temps social. De manière intéressante, le grand nombre de personnages ayant une maladie chronique dans *Mort à crédit* renforce le pouvoir de l'Instant. Comme dans le réel, cette marginalité par rapport à la durée se traduit par un renforcement de l'Instant. Le ou la malade chronique ne vit sa condition que dans l'extrême-présent. L'auteur cherche précisément cette « incertitude dans la durée » pour finalement ne rendre compte que de multiples instants. Les normes imposées par la maladie permettent de proposer de nouvelles modalités temporelles dans le texte. Le *devenir-malade* sous-tend de manière intrinsèque une renégociation de nos conceptions du temps qui se confrontent au temps social du développement et de la productivité. Une esthétique de la maladie *ralentit* le cours effréné de l'horaire et du quotidien contemporain. Le corps devient le support de cette tension entre instant et durée, entre temps social et subjectif, entre tradition et modernité : « Dans la maladie chronique, le rapport au temps est d'autant plus complexe que les temporalités se chevauchent, le malade doit jongler avec une logique de l'instant et celle de la durée¹⁵⁰. » Dans *Mort à crédit*,

¹⁴⁷ Claire Marin, « La maladie chronique ou le temps douloureux », dans Emmanuel Hirsch (dir.), *Traité de bioéthique*, Toulouse, ERES, coll. « Poche - Espace éthique », 2010, p. 121.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 122.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 123.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 125.

le Progrès marginalise les individus et les rend malades, mais cette nouvelle position permet d'observer le monde et ses transformations différemment :

La maladie chronique nous met face à un phénomène assez rare dans l'expérience humaine: celui d'une forte résistance à l'habitude. Le temps n'a pas de prise sur la force avec laquelle la maladie nous déstabilise, nous dépossède. La maladie chronique qui s'étale dans le temps, ne fait pas exception à cette loi singulière : le malade est constamment susceptible d'être délogé de sa vie par une aggravation de son état ou la survenue d'une crise¹⁵¹.

Comme on le voit avec l'exemple de Clémence, l'état de sa jambe la place dans un qui-vive constant jusqu'à ce qu'une crise majeure ne survienne : l'apparition de l'abcès.

Après cette débâcle, Ferdinand qui travaille désormais chez Courtial des Pereires retourne voir ses parents et constate que les choses sont loin de s'être améliorées. Nul personnage n'améliore son sort, mais ceux-ci apprennent simplement à vivre conjointement avec leur condition :

Elle se reposait tous les vingt mètres... Ça faisait plus de trois mois déjà qu'on s'était pas vus... Je l'ai trouvée d'une extrême maigreur et puis elle s'était comme bistrée, jaunie, froncée des paupières et des joues, toute ridée autour des yeux. Elle avait l'air vraiment malade... (MC, 367).

Le narrateur poursuit ensuite ses découvertes du monde avec Courtial. La dernière scène incluant les parents se situe aux pages 503 à 508. Ferdinand retourne les voir une dernière fois avant le départ vers Blême-le-Petit. L'état de la mère semble stabilisé, mais son quotidien sera dès lors transformé :

Elle boitait un peu différent, peut-être un peu moins... Elle souffrait quand même beaucoup, mais surtout maintenant de sa jambe gauche. Elle arrêta plus de renifler, de faire des bruits avec sa bouche... dès le moment qu'elle s'asseyait pour bercer un peu sa douleur (MC, 503).

Les facultés du langage (les bruits de la bouche) sont finalement affectées, stade ultime du déphasage par rapport au Temps social. Néanmoins, il semble qu'elle se soit finalement adaptée à la conduite de sa maladie chronique :

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 128.

L'après-midi, elle se soignait ; elle restait au magasin avec sa jambe sur une chaise... Elle voulait plus voir le Capron... Il parlait que d'immobilité!... Il fallait pourtant qu'elle remue!... C'était sa seule raison d'être... Elle aimait mieux se traiter toute seule avec la méthode Raspail... Elle avait acheté son livre... Elle connaissait toutes les tisanes... tous les mélanges... les infusions... Et puis une huile de réséda pour se masser la jambe le soir... Il lui venait quand même des furoncles, mais ils étaient supportables comme douleur et comme gonflement. Ils crevaient presque tout de suite. Elle pouvait marcher avec... C'était le principal!... Elle m'a fait voir toute sa jambe... La chair était toute plissée comme enroulée sur un bâton, à partir du genou... et jaune... avec des grosses croûtes et puis des places où ça suintait... (505-506)

L'utilisation de la méthode Raspail (bien que l'efficacité de cette méthode a été maintes fois contestée) montre plutôt que la mère cherche à se réapproprier la réorganisation de ses habitudes de vie et de son quotidien. L'évacuation de l'autorité médicale sous-entend que la médecine est déconnectée de la réalité. Ultimement, Clémence parvient à se constituer une identité selon ses propres directives et méthodes, malgré les difficultés journalières. Elle sera désormais toujours déphasée par rapport au temps social, mais elle choisit de poursuivre la lutte à partir de son nouveau cadre de référence. Après ce passage, on ne la verra plus du roman. Il en sera tout autrement du père, qui se transforme au fil des pages en véritable mort-vivant, complètement déshumanisé par ses tentatives de rattraper le Progrès.

2.3 Le cas du père

Auguste est loin d'être une figure paternelle pour son fils. En effet, ce personnage haut en couleur est complètement aliéné et meurtri par les bouleversements socioéconomiques. Comme pour la mère du narrateur, il sera victime d'une lente transformation, mais dont le processus et la représentation diffèrent. Une attention particulière à ce personnage dévoile d'autres tensions entre le temps individuel et social à cette époque.

Auguste est obsédé par les horloges et les montres de type chronomètre. Clémence tente vainement de faire entrer le plus d'activités et de tâches dans une journée afin de talonner le rythme effréné de la vie urbaine, alors que le père s'y prendra en étudiant rigoureusement les diverses horloges disséminées dans son environnement pour rester en phase avec le Progrès. Connaître l'heure exacte à tout moment de la journée est pour lui gage de normalité. Cette

tentative d'adhérer à la société ainsi se soldera par un échec beaucoup plus dévastateur que pour la mère, qui parvient à équilibrer son mode de vie avec son handicap. Pour sa part, Auguste deviendra une sorte d'« animal-machine », bête féroce régie par un comportement proprement mécanique. En cela, il répond à une mécanisation sociale produite au fil du temps par les horloges.

2.3.1. L'horloge et la montre : l'angoisse de la réification du Temps

Les premières horloges bâties vers la fin du XIII^e siècle étaient construites sur deux modes : l'autonomisation des cloches d'église au moyen d'engrenages et de poulies ou encore des représentations cosmiques comprenant un cadran déjà divisé en 24 unités¹⁵². Reliée à l'organisation du mode de vie, c'est plutôt le premier type qui évolua vers nos cadrans contemporains, alors que le second constitue désormais une curiosité d'historien. Quoi qu'il en soit, l'invention de l'horloge proposait un élément nouveau pour la société médiévale : « donner de l'information plutôt que de produire un travail¹⁵³. » Il s'agissait effectivement de l'une des premières inventions dont l'utilité n'était pas directe, ce qui contribua à développer un certain caractère mystérieux autour de l'engin. Du latin *horlogium*, « horloge » signifie « là où se loge le temps » ; c'est « le passage du temps abstrait au temps concret, de l'intuition sensible à la représentation sociale du temps historiquement daté. Le temps n'est plus rien d'autre que ce que lit l'horloge¹⁵⁴. » Cet objet le *montre*, ou plutôt en offre une certaine conception qui se transforme doucement du Moyen-Âge à l'époque contemporaine occidentale : « la principale fonction de ces appareils c'est de produire, à travers leur mouvement, un simulacre de temporalité, fournie en unités et sous-unités (heures, minutes et secondes).¹⁵⁵ » Ainsi, cette simplification de la nature du temps passe par le regard et le changement de l'état d'un objet.

¹⁵² Clara Menéres, « L'espace du temps : l'horloge », dans Martine Boiteux (dir.), *Temps libre*, Paris, Denoël, vol. 1, n°2, Été 1981, 147 pages, p. 9.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 9.

¹⁵⁴ Roger Sue, *op. cit.*, p. 72.

¹⁵⁵ Clara Menéres, *op. cit.*, p. 10.

Tout comme pour le corps et le vieillissement, l'écoulement temporel se remarque par une transformation perceptible visuellement : il se comprend selon un mouvement.

De manière générale, les méthodes courantes de lecture de la durée adoptées s'accordent avec le temps social tout en cherchant à synchroniser les individus vers un but commun ou un idéal culturel. La popularisation des grandes horloges mécaniques au XIX^e siècle provient d'un désir de contrôler et de totaliser le temps, dernière frontière de la connaissance à conquérir, mais également de synchroniser le développement socio-économique sur une base commune. C'est en ce sens que la seconde (unité *s*) est définie officiellement comme unité de mesure temporelle du système international (SI) lors de la première Conférence générale des poids et mesures (CGPM) à Paris... en 1889¹⁵⁶, soit la même année que l'exposition universelle, la construction de la tour Eiffel et le centenaire de la Révolution. Cette année charnière dans l'histoire parisienne rappelle le rapport entre le temps social et l'idéal du Progrès. Des images de l'Exposition de 1889 dénotent clairement cette obsession de la mécanisation du temps. La galerie de l'horlogerie affiche de manière ostentatoire la mainmise temporelle du siècle.

¹⁵⁶ *Le Système International d'unités (SI)*, Sèvres, Bureau international des poids et mesures, 8^e édition, 2006, p. 19, [En ligne], http://centaur.reading.ac.uk/7226/1/si_brochure_8.pdf, consulté le 21 avril 2019.



Figure 2.1 La Galerie de l'horlogerie, Exposition Universelle de 1889¹⁵⁷.

Les horloges dans *Mort à crédit* n'échappent pas à la règle. Elles sont des figures soulignant des représentations et des discours non seulement liés à la temporalité, mais également à l'organisation sociale. Le cadran et ses multiples perfectionnements à travers les siècles symbolisent la rationalisation d'une entité abstraite qui devient finalement un outil comme les autres :

On voit bien qu'à cette conception du temps divisible et linéaire correspond toute une conception de la *rationalité* organisée selon le principe de la suite logique et de la *causalité*. C'est parce qu'il y a une représentation du temps comme temps physique (l'horloge mécanique) que peut s'organiser le principe de la rationalité, celui du discours logique de la succession calqué précisément sur le modèle de la science physique. Le *Discours de la méthode* est indissociable d'un discours implicite sur le temps, temps de la succession et de l'articulation nécessaire et mécanique des choses entre elles selon un ordre précis qui est à la fois le symbole et le principe organisateur de la pensée rationnelle¹⁵⁸.

Cette conception déterministe cherche à évacuer le désordre du monde et à organiser le quotidien de manière rigoureuse. Elle est issue du paradigme newtonien qui stipule que tout est prévisible et calculable. La prédominance de l'horloge comme barème officiel du temps social signifie une volonté de contrôle, de régularité et de logique rationaliste, apothéose d'une société basée sur la technique et la science. La regarder dans l'espace urbain nous aspire dans

¹⁵⁷ Hippolyte Blancard, « Galerie de 30 mètres. Galerie de l'Horlogerie ». BnF, Expositions Universelles, [En ligne], <http://expositions.bnf.fr/universelles/grand/046.htm>, consulté le 18 avril 2019.

¹⁵⁸ Roger Sue, *op. cit.*, p. 88.

ce temps social fondé sur la linéarité, la productivité et le déterminisme, ce que Ferdinand dénonce.

Comme l'écrit Lewis Mumford, « La machine-clé de l'âge industriel moderne ce n'est pas la machine à vapeur, c'est l'horloge¹⁵⁹. » Effectivement, l'industrialisation a nécessité certes des outils et de nouveaux moyens de production, mais ce qui permit véritablement de donner une cadence productive à cette société et à subordonner les ouvriers autour d'un horaire commun est la mécanisation du temps : « La mesure rigoureuse du temps n'a d'intérêt que pour mieux contrôler le travail, le systématiser et en extraire un rendement maximum. On est devant un temps favorable aux tâches mécanisées et à l'industrialisation¹⁶⁰. » Les horloges mécaniques du « siècle de la vapeur et de la démocratie » signifient l'industrialisation et le Progrès :

[L]a mesure du temps a été elle-même l'objet et le produit d'incessantes innovations techniques, depuis le clepsydre et le cadran solaire des Antiques jusqu'à l'horloge atomique d'aujourd'hui. On peut du reste retracer les étapes du développement économique correspondant aux différents modes de production, à partir des découvertes d'instruments permettant de mesurer le temps de manière de plus en plus précise¹⁶¹.

Associer le cadran au pendant négatif des avancées de la science n'est pas une idée nouvelle. Comme le montre Judith Schlanger, le romantique allemand Schlegel partageait cette conception. Celui-ci percevait la relation du Créateur face à ses créatures humaines comme un jardinier qui s'occupe de son jardin, et non comme un « fabricant à son produit artificiel¹⁶². » Chez lui, l'image de l'arbre et de la nature est positive et s'oppose à l'horloge mécanique, symbole de la technique et de la machine mortifère : « Le type antithétique de la vie organique, c'est l'horloge abstraite, symbole du mécanisme mort¹⁶³. » Une telle conception se rapproche

¹⁵⁹ Lewis Mumford, *Technique et civilisation*, Paris, Seuil, coll. « La Cité prochaine », 1950, p. 23.

¹⁶⁰ Clara Menères, *op. cit.*, p. 15.

¹⁶¹ Roger Sue, *op. cit.*, p. 71-72.

¹⁶² Judith E. Schlanger, *op. cit.*, p. 51.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 51.

de celle de Céline. Le cadran symboliserait le Progrès et la durée et s'opposerait donc à l'Instant et aux émotions, concepts plutôt symbolisés par les personnages eux-mêmes.

2.3.2 La dégradation par l'arythmie du corps

L'une des premières évocations du père de Ferdinand lors l'enfance de celui-ci le place dans une position instable face à la temporalité : « Mon père arrive de son bureau, il regarde toutes les secondes sa montre. Il est nerveux. Il faut maintenant qu'on se dégrouille. » (*MC*, 57). Tout comme Clémence, la vie d'Auguste est dictée par la vitesse et le respect d'un horaire strict et rigide. Cette identification au temps social s'effectue à travers la montre qu'il regarde sans cesse. Si la mère du narrateur s'évertue à courir aux quatre coins de la ville, le père cherche plutôt à connaître avec exactitude le moment de la journée. La méthode pour « arriver à temps » diffère, mais l'obsession et l'angoisse sont semblables. Pour la petite famille, la simple perspective d'un retard potentiel est la source de maintes angoisses.

Le cadran trône chez les parents de Ferdinand tel un spectre imposant la vitesse : « Pour pas perdre de vue sa montre il l'accrochait dans la cuisine au-dessus des nouilles. Il regardait encore ma mère. "Tu es livide, Clémence, positivement!" La montre c'était pour qu'on en finisse, des œufs, du rata, des pâtes... de toute la fatigue et l'avenir. » (*MC*, 67) La montre, paradoxalement, fait oublier les inquiétudes du lendemain en rationalisant à l'extrême le présent. Le monde se réduit à ce que lisent les aiguilles qui se déplacent tout doucement. À résumer les dynamiques sociales et personnelles par cet objet, Auguste en vient à développer des problèmes corporels et psychologiques et à s'exclure du flot des événements. Plus il regarde l'horloge afin d'être en phase avec le temps, plus il est mis à l'écart : « Papa aussi portait une montre, mais en or lui, un chronomètre... Il a compté dessus toutes les secondes jusqu'à la fin... La grande aiguille, ça le fascinait, celle qui court vite. Il bougeait plus à la regarder pendant des heures... » (*MC*, 141) À force de compter les secondes, à regarder les aiguilles, il en oublie de vivre. Cette stratégie consistant à s'immobiliser pour regarder une représentation du temps social ne peut que le conduire à sa perte, car nécessairement il s'exclut de la société à agir ainsi. Ce passage révèle également un certain fétichisme des horloges. Il croit n'y lire qu'une simple information, une réification de la durée et par le fait même l'affranchissement

des soucis, alors qu'en réalité il souligne que les développements de la technique qui permettent à un tel objet d'exister sont positifs.

L'épisode chez Gorloge – prénom que l'on peut d'ailleurs rapprocher par paronomase à « horloge » – se solde par l'accusation de Ferdinand du vol du Bouddha en or, des métaphores mécaniques décrivent le comportement du père en colère :

Il rentre, mon père, juste à ce moment... Il était pas du tout refroidi... Il se met à bourrer dans la table, et tant que ça peut dans les cloisons!... A deux poings fermés! Toujours en sifflant des vapeurs... Si il s'arrête une seconde, c'est alors par-derrrière qu'il rue! Il est soulevé par la colère, il plane du cul comme un bourrin! (195)

À se coller constamment à sa montre signifiant le temps du Progrès, Auguste se transforme peu à peu en machine à vapeur, contrepartie de Clémence dont la jambe se raidit telle une pièce d'usine. Le père décolle comme une fusée, ce qui souligne toute la difficulté pour les individus en situation de précarité de vivre normalement. Ferdinand le décrit comme « n'étant pas refroidi », ce qui sous-entend que tel un moteur, il peut surchauffer.

Cette lente transformation commence à avoir des effets sur son langage. Effectivement, Auguste ne saisit plus aussi bien qu'avant les modes de communication qui se développent autour de lui : « Comme ça, dans la petite cuisine, tout debout, il me jetait l'anathème, il déclamaient à l'antique. Il s'interrompait pour des pauses, pour m'expliquer entretemps, parce que j'avais pas d'instruction, le sens des "humanités". » (MC, 198). En référant à une éducation à l'ancienne, il semblerait que lui aussi soit de plus en plus un anachronisme vivant. Un déphasage notable entre son corps et son langage se fait sentir et s'accentuera au fil des pages suivantes. Alors qu'il engueule encore une fois son pauvre fils, « Il devenait si congestionné en prononçant ces paroles qu'il gonflait de toute la tête, il soufflait des jets de vapeur, les mots explosaient à la fin. » (MC, 204). Un conflit émerge entre son idéal d'une langue figlée et la vitesse de l'époque. La machine évacue toute fioriture langagière, semble-t-il. Puis, à la page suivante : « Alors, elle [Clémence] s'est mise à parler rien que de sa santé à lui, de son état inquiétant... "Que tout le monde l'avait bien remarqué... comme il était pâle..." Ça alors il écoutait » (MC, 205). La maladie fait son apparition et ne quittera plus le personnage. L'angoisse d'être décalé par rapport au temps social se concrétise et l'aura finalement rendu malade.

Vers la fin du périple de Ferdinand en Angleterre, dans la lettre évoquée plus haut, Auguste dépeint les changements dans son milieu de travail dû à l'apparition d'une nouvelle invention, la machine à écrire. C'est avec anxiété qu'Auguste voit arriver au bureau de nouveaux employés : « Nul doute qu'ils ne parviennent (et fort rapidement semble-t-il) non seulement à nous supplanter, mais à nous évincer radicalement de nos postes modestes!... » écrit-il (*MC*, 271). En fait, le père est surtout reconnu pour son excellente calligraphie. On le décrit comme un artiste qui s'applique à écrire de manière unique. Or l'implantation des machines aura tôt fait de rendre son expertise totalement obsolète. Toujours dans la même lettre, il annonce qu'il s'est mis à l'apprentissage de la dactylo :

Mais de ce côté non plus je ne me berce aucune illusion!... Ce n'est pas à mon âge, tu t'en doutes, que l'on s'assimile aisément une technique aussi nouvelle! d'autres méthodes! d'autres manières! d'autres pensées! Surtout accablés, comme nous le sommes d'avatars continuels! Indéfiniment tourmentés!... (*MC*, 273).

La vieillesse et les contingences socioéconomiques l'emportent de plus en plus vers des contrées lointaines d'où l'on ne revient plus.

À l'égal de Clémence, Auguste est totalement transformé lorsque son fils revient d'Angleterre. Métaphoriquement, il est décrit tel un être fantomatique :

Dans ses pantalons, à l'endroit des genoux, mon père, il flottait, ils lui retombaient en gros plis comme un éléphant tout autour. De tronche, il était livide, il avait perdu tout le dessus des tifs, sous sa casquette, la marine, il disparaissait... Ses yeux étaient presque sans couleur à présent, ils étaient même plus du tout bleus, mais gris, tout pâlis, comme le reste de sa figure... Il avait plus que les rides qu'étaient colorées foncées, par sillons du nez vers la bouche... Il se détériorait... (*MC*, 284)

La grisaille l'assaille, le temps l'emporte. Il « disparaissait », il « se détériorait » sont des syntagmes qui connotent une transformation, un changement négatif dans le temps. Il incarne cette décadence du corps social énoncée plus tôt, pareillement à sa femme. Toutefois, un événement marquant lié à leur statut socio-économique aura eu un impact considérable dans sa détérioration. En effet, faute d'argent, Auguste a dû prêter sur gage l'indispensable chronomètre :

Le chronomètre à mon père ne quittait plus le Mont-de-Piété!... [...] De plus avoir son chronomètre, mon père ça l'affolait complètement... De plus avoir l'heure sur lui... ça contribuait à sa déroute. Lui si ponctuel, si organisé, il était forcé de regarder à chaque instant l'horloge du Passage... Il sortait pour ça sur le pas de la porte... La mère Ussel des

“ouvrages” l’attendait au moment précis... Elle lui faisait alors toc! tic! toc! toc!... pour le faire bisquer... elle tirait la langue... (MC, 284)

Au lieu de lui faire réaliser toute l’aliénation qu’il subissait par sa montre, la vente de l’objet ne fait qu’accélérer sa marginalité. Il est de plus en plus confiné à une temporalité subjective et hors du temps social, ce qu’il redoutait pourtant. Perdre son chronomètre signifie perdre un semblant de liberté qu’il croyait détenir. L’imposition de ce nouveau cadre aura des impacts permanents sur lui, de manière semblable à Clémence : « Son cœur battait la breloque... Il avait même des contretemps... » (288). Lorsqu’il fonctionne normalement, le corps demeure le socle par excellence de la régularité, de la pérennité. La maladie brise cette temporalité en instaurant un nouveau rapport au réel. L’écart se traduit donc par des symptômes physiques et des douleurs chroniques. C’est le cœur qui ne peut plus suivre le rythme lui non plus.

2.3.3 Le temps du corps face au temps du Progrès

La cage thoracique tambourinant de manière syncopée s’explique par le rapprochement effectué par le père entre son cadran et le bon fonctionnement de ses organes. En effet, la montre de poche est l’aboutissement ultime de l’horloge dans ses visées de contrôle des individus face au Temps social, car elle se greffe littéralement sur la peau. Elle intériorise l’horaire de travail et nous poursuit jusque dans notre intimité propre. La montre portative constitue l’ultime aboutissement de l’emprise de ce temps social sur les individus qui s’immisce désormais dans l’espace privé :

La généralisation du port de la montre n’interviendra que tardivement (début XX^e siècle), marquant un pas supplémentaire vers l’intériorisation (véritable *incorporation*) de la conscience du temps et de ses contraintes, concrétisant l’intériorisation de la morale caractéristique des Temps modernes [...]. Le sifflet devient inutile, la montre est un rappel à l’ordre permanent, l’ordre du temps, celui du temps dominant, celui du travail¹⁶⁴.

Tout comme pour l’horloge, porter une montre sur soi ne signifiera jamais porter « Le » temps sur soi, mais une version spécifique, reliée à la productivité. Il n’est pas « vécu » comme celui de l’Instant que cherche à défendre Céline, mais il est « subi ». Il s’agit d’une contrainte du

¹⁶⁴ Roger Sue, *op. cit.*, p. 167.

quotidien qui nous pousse à courir par crainte du retard : « La montre qu'on porte sur soi n'est plus un signe de prestige, mais de l'intégration dans le bon ordre temporel¹⁶⁵. » Complètement aliéné par la montre, Auguste partage cette mauvaise compréhension propagée par les inventions et le discours social. Le temps serait plutôt un cadre qui « fait passer » les événements, les sujets et les objets composant le monde. L'horloge que nous sommes habitués de côtoyer ne signifie pas « voici le temps », mais plutôt « voici *un* temps ». Elle demeure un symbole fort dont les représentations et les utilisations dans *Mort à crédit* nous renseignent sur nos manières de concevoir la temporalité.

La montre qui rejoint la chair provoque une tension entre les pulsations du corps et le rythme cadencé de la productivité. Car la montre ne signifie pas seulement le travail et l'aliénation, mais s'attache au corps en simulant sa régularité : les organes semblent fonctionner *comme* l'horloge : « Le temps n'est plus à la maison, dans le cœur battant de l'horloge, mais il est toujours, dans la montre, enregistré avec la même satisfaction organique que la régularité d'un viscère¹⁶⁶ » écrit Jean Baudrillard. On se croit nous-même horloges, portés par celles-ci. Il écrit également dans *Le système des objets* que « Tout le monde a éprouvé combien le tic-tac d'une pendule ou d'une horloge consacre l'intimité d'un lieu : c'est qu'il le rend semblable à l'intérieur de notre propre corps. L'horloge est un cœur mécanique qui nous rassure sur notre propre cœur¹⁶⁷ », ce qui explique l'arythmie dont est victime Auguste.

Or, lorsque le père regarde une horloge, il est confronté à des sentiments ambivalents. Il devient à la fois rassuré et anxieux. En effet, regarder une montre peut produire des effets opposés à la satisfaction. Clara Menères interprète les fonctions de cet objet au-delà de ses capacités à nous rassurer dans le présent. Dans la durée et le long-terme, elle est profondément anxiogène :

Sa principale qualité c'est de se faire oublier pendant qu'elle est sur nous. Si on la regarde elle devient une source d'inquiétude, mais peut-être l'inverse est-il aussi vrai, en effet les deux éléments sont liés. L'horloge devient, alors, une sorte de miroir temporel où ce n'est

¹⁶⁵ Clara Menères, *op. cit.*, p. 16.

¹⁶⁶ Jean Baudrillard, *Le système des objets*, Paris, Gallimard, coll. « Méditations », 1968, p. 114.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 29.

plus l'écoulement d'une durée extérieure à nous que nous regardons, mais notre propre dépérissement. Un jour elle affichera le temps de notre propre mort¹⁶⁸.

La symbolique de l'horloge dans *Mort à crédit* nous rapproche de l'enveloppe charnelle et des multiples combats dont elle fait face. Tels que le corps, cet objet est un agent de transfert, un confluent de multiples discours qui permettent de nous replonger dans l'époque afin de mieux la concevoir de l'intérieur.

La transformation d'Auguste se poursuit donc en l'absence de sa montre. Alors qu'il apprend à utiliser la machine à écrire, le cliquetis agressant et irrégulier des touches est en passe de le rendre complètement fou : « On l'entendait au troisième comme il tapait sur sa machine, c'était un engin énorme, un clavier comme une usine... Quand il avait tapé longtemps ça lui tintait dans les oreilles le cliquetis des lettres, encore une partie de la nuit... Ça l'empêchait de dormir. » (MC, 288) Encore une fois, l'écho du personnage de Charlot aliéné par son travail d'ouvrier dans *Les Temps modernes* résonne. Tel le pauvre travailleur poursuivant sa cadence et ses mouvements saccadés même après le coup du sifflet, Auguste ne fait plus qu'un avec l'engin. La machine à écrire devient en quelque sorte un microcosme du travail industriel en ce sens qu'elle symbolise l'aliénation des ouvriers ; elle permet d'écrire plus rapidement, de produire et de diffuser des textes selon une cadence effrénée. Céline, s'étant toujours tenu loin des machines à écrire, chercherait peut-être ici à proposer une réflexion sur le travail littéraire... Quoi qu'il en soit, Auguste devient aliéné par la machine, une métaphore de l'individu réifié en usine, en plus d'être toujours comparé à un moteur : « Il sifflait, soufflait tellement la vapeur, qu'il faisait un nuage entre nous... » (MC, 317) Ce clavier, mécanisé comme le travail en usine, modifie encore davantage la temporalité pour le père. Tout comme le « Ta! ca! dac! » de la jambe de Clémence, le bruit des touches transmet une certaine cadence productive dans le corps même. Ce passage montre que le Temps social s'incarne littéralement dans le corps du père. Même au creux du domicile familial, le Progrès parvient à contrôler la motricité d'Auguste. Plus le père s'éloigne de la norme, plus il développe des symptômes et plus il se transforme en machine. Le temps ainsi bouleversé exacerbe toutes les tensions qu'il vit.

¹⁶⁸ Clara Menéres, *op. cit.*, p. 16.

L'influence de la machine à écrire est donc extrêmement négative pour ce personnage. Au moment même où la mère développe son abcès et doit s'immobiliser, le père développe des problèmes de peau causés par l'aggravation de son état :

Mon père il tournait comme un tigre devant sa machine... Dans mon plumard à côté y avait plus moyen que je dorme tellement qu'il jurait sur le clavier... Il lui est 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. Chez lui, c'était grave les furoncles, ça le démoralisait complètement (*MC*, 320).

Ne pouvant plus se référer à sa montre, donc au temps officiel, Auguste se voit confronté aux limites imposée par sa condition humaine. Il est littéralement laissé à lui-même, aliéné. Son incapacité à être de son temps fait de lui un anachronisme humain, comme sa femme. Il devient un monstre, entre animal et automate, dépourvu de conscience et de libre arbitre. Auguste incarne dès lors le caractère mortifère du Progrès. L'hyperbole qu'il constitue reproduit de manière caricaturale le caractère mortifère d'un certain état de société. Le père, par son obsession des horloges et du chronomètre renvoie à une réflexion sur le Temps social. Son obsession tout à fait hyperbolique ridiculise la synchronisation d'une société autour du développement des techniques et de la science que le narrateur critique. Métaphoriquement, il est de plus en plus homme-machine, voire une horloge détraquée lorsqu'il est en colère : « Il se remonte encore la pendule!... Il se surpasse! Il se gonfle à bloc!... Il se dégrafe tout le devant de la chemise... Il se dépoitraille... » (*MC*, 330). Il est un engin qui dévoile des pulsions animales, révélées par sa position sociale qui se dégrade. À la fois machine à engrenages et bête féroce, il incarne à lui seul, non sans une pointe d'humour, toute l'aliénation vécue par les travailleurs de cette époque. Cette aliénation se corporalise dans les parents de Ferdinand en résonance avec les discours sur la dégénérescence latente. Plus que jamais, le futur est incertain.

Lorsque Clémence rend visite à son fils chez Courtial, elle en profite pour donner quelques brèves nouvelles de son mari à Ferdinand, nouvelles qui sont loin d'être réjouissantes. Rappelons que l'arrivée chez l'inventeur excentrique est précédée d'un combat épique entre Ferdinand et son père. L'adolescent, excédé par les colères volcaniques de son géniteur, lui saute à la gorge et l'attaque à coup de machine à écrire. Dans cet épisode, le narrateur met en scène la mort de l'unité familiale face au Progrès poussant à l'individualisme. Chacun se

retrouve d'autant plus affaibli à la suite de la mort de cette structure rassurante et traditionnelle. Ferdinand rapporte les inquiétudes de sa mère:

Il s'en ressentirait pour la vie, qu'elle m'a aussitôt sangloté, des conséquences de mon attaque. Déjà, on l'avait ramené deux fois en voiture du bureau... Il tenait plus en l'air... Il était tout le temps sujet à des défaillances... Il lui faisait me dire qu'il me pardonnait volontiers, mais qu'il voulait plus me recauser... avant très longtemps d'ici » (*MC*, 368).

L'affaiblissement de la structure familiale se vit elle aussi à travers le corps et la morbidité.

La dernière scène qui dépeint l'état du père se situe juste avant le départ de Ferdinand pour Blême-le-petit pour l'élaboration des absurdes expériences électro-agricoles. Or, contrairement à la mère du narrateur dont la situation semble s'être stabilisée, Auguste est au plus profond de la malchance et de la dégradation de son « enveloppe de peau pâle ». Ses facultés langagières sont particulièrement affaiblies :

À cause peut-être de la surprise, il s'est mis à bégayer tellement qu'il a fallu qu'il se taise... Il pouvait plus dire un seul mot!... [...] Il faisait perdu, mon papa, dans ses vieux vêtements! Ses falzars surtout y tenaient plus à rien!... Il avait tellement maigri, ratatiné de toute la tronche, que la coiffe de sa grande casquette, elle lui voguait sur le cassis... [...] Il saisissait pas le sens des phrases... [...] Il pensait qu'à ses malaises... (*MC*, 502-503).

N'ayant plus aucun repère, Auguste semble avoir perdu conscience de son existence. Il est représenté de plus en plus tel un spectre sans prise sur le réel. Les seules choses dont il ait encore connaissance sont ses « malaises ». Les soucis du travail ont eu raison de lui : « Il était bien trop renfermé dans ses malheurs de bureau... Ça lui accaparait la bouille... Depuis deux, trois mois, il ne dormait plus qu'une heure de nuit... » (*MC*, 504). Ce passage dépeint une dernière fois le caractère temporel de sa maladie. N'ayant plus d'emprise sur quoi que ce soit, il est devenu complètement désynchronisé du temps social, et même de son temps propre. Il est devenu un fantôme condamné à errer sans but.

2.3.4 Ferdinand face à la durée

Nous l'avons vu dans le premier chapitre, Ferdinand se présente comme un témoin du monde en changement, mais aussi tel un médecin-malade qui permet de faire cohabiter le monde de la santé et celui de la maladie. Nous l'avons vu, vivre avec une maladie chronique

équivalait à vivre selon un temps propre, subjectif. Ainsi, Ferdinand, en tant que passeur entre l'état sain et l'état pathologique, est le personnage qui dévoile au lecteur cette cassure temporelle, cette réflexion sur la durée et l'instant cousue à travers le récit. Peut-être qu'en creusant cette avenue, nous pourrions établir des liens entre les maladies chroniques d'écrivains et la temporalité de leurs œuvres. Baudelaire n'aurait probablement pas écrit de la même manière s'il n'avait pas été syphilitique (maladie causant notamment des délires). Proust, de même, excédé par les conséquences de son asthme, écrivait cloîtré en suivant un rythme d'écriture rapide, tourné vers la nostalgie d'un passé sans maladie...

Dès l'incipit, le narrateur de *Mort à crédit* exprime son dégoût face à la durée et l'écoulement du temps : « Nous voici encore seuls. Tout cela est si lent, si lourd, si triste... Bientôt je serai vieux. Et ce sera enfin fini. 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). Les événements se succèdent, puis la mort finira tôt ou tard par nous prendre. La vieillesse est lourdeur, ralentissement, décalage temporel. C'est précisément parce que nous sommes prisonniers de notre corps qui dès la naissance est vieillissant que nous devons nous concentrer sur l'instant et l'émotion afin de tenter de lutter ne serait-ce que brièvement contre la mortalité.

Tout de suite après le prologue, en décrivant son environnement familial, Ferdinand en profite pour montrer comment ses parents baignent dans les vieilleries qui lui donnent la nausée. En plus des dentelles et des tissus, ses parents tentent tant bien que mal de tenir une petite boutique d'antiquités dans une époque qui fait la part belle à la nouveauté : « L'antique ça m'écœure encore, c'est de ça pourtant qu'on bouffait. C'est triste les raclures du temps... C'est infect, c'est moche » (MC, 56). Les termes « infect » et « moche » rapprochent le corps défaillant au passage du temps. La temporalité se retrouve corporalisée de manière péjorative. Mais de manière intéressante, peut-être même contradictoire, Céline centrera son esthétique sur ces « raclures du temps » afin d'en dégager une poétique de l'instant. Dans *Mort à crédit*, nous l'avons vu, toute maladie est l'une de ces raclures permettant de dévoiler de nouvelles normes sociales à prescrire ou à proscrire, selon les personnages décrits.

L'épisode de la destruction au lance-pierre de l'horloge par Ferdinand et Popaul, un gosse extrêmement pauvre et saligaud, mérite une attention particulière. Ensemble, ils jettent une pierre sur un cadran qui explose en mille morceaux :

Il me passe encore son machin... Je le charge avec un gros caillou. Je tire à fond sur le manche... À bout de caoutchouc... Je fais à Popaul : « Vise donc là-haut! » et clac! Ping!... Patatrac!... En plein dans l'horloge!... Tout vole autour en éclats... J'en reste figé comme un con (*MC*, 110).

La manière dont cette scène est narrée est révélatrice d'une volonté d'abolition du temps social. En compagnie de Popaul, qui représente à lui seul toute la précarité d'une classe de la population, le narrateur tente de briser ce qui marginalise les pauvres : l'incapacité à suivre le rythme. Cette grande horloge publique n'est pas sans rappeler la cadence effrénée du Progrès qui uniformise les horaires au profit de la productivité. Popaul s'enfuit et Ferdinand est seul pour recevoir la gifle de ses parents. Notons avec humour que Ferdinand demeure « figé comme un con », peut-être en suggérant cet espoir loufoque de tout arrêter...

Le narrateur se met régulièrement en scène « seul contre tous » par rapport au temps social. Au moment où il passe ses examens finaux à l'école en vue de pouvoir exercer un emploi, il émet une réflexion plutôt critique face au modèle normatif imposé par le système éducatif, réflexion très précoce pour son âge :

Depuis que [le responsable] m'avait dit ces mots à propos d'entrer dans la vie, je les regardais les petits compagnons, comme si jamais je les avais vus... L'angoisse d'être reçus les coinçait tous contre la table, ils se tortillaient comme dans un piège. C'était ça rentrer dans la vie? Ils essayaient dans l'instant même, de s'arrêter d'être que des mômes... Ils faisaient des efforts de figure, pour déjà prendre des allures d'hommes... (*MC*, 139).

Mise en garde donc contre quiconque voudrait trop se projeter, soumettre son libre arbitre au futur, à la carrière, bref, s'oublier en tant qu'individu doté d'une conscience et d'une subjectivité à développer.

Les horloges, du point de vue du narrateur, demeurent gages d'une autorité extérieure, tantôt à combattre, tantôt à respecter faute d'alternative. Le lecteur perçoit cette autorité au moment où Ferdinand, victime de la chaleur, décide de se saouler avec l'argent de sa mère plutôt que d'acheter le jambon qu'elle avait demandé. Tout éberlué, il se réveille au beau milieu de la nuit et aperçoit le cadran de la gare d'Orsay : « Je regarde là-bas à l'horizon... le plus

loin... J'aperçois le cadran... Juste celui de la gare d'Orsay... les immenses horloges... Il est une heure du matin! » (*MC*, 327). La position des aiguilles devient ici la métonymie des contraintes sociales au sein desquelles Ferdinand tente d'évoluer et qui incluent la colère des parents qui ne cessent de le caractériser tel un monstre. Il est certes un personnage morbide comme tous les autres, mais il demeure le seul à se positionner véritablement dans une perspective polémique et combative face à l'ordre établi qui se déploie à travers les horloges du Progrès :

La temporalité sociale objectivée de l'adolescence, fondée sur le devenir et désespérément invoquée par le père et par la mère tout au long de *Mort à crédit*, est radicalement rejetée par une autre temporalité, subjective et en tant que telle innommée, puisqu'elle est tout entière produite par le régime énonciatif du discours. C'est la temporalité propre de l'émotion [...] ¹⁶⁹.

Pour terminer, observons comment cette « temporalité propre de l'émotion » s'articule dans la structure formelle du texte célinien. Soit le passage suivant déjà cité :

Mon père il tournait comme un tigre devant sa machine... Dans mon plumard à côté y avait plus moyen que je dorme tellement qu'il jurait sur le clavier... Il lui est 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. Chez lui, c'était grave les furoncles, ça le démoralisait complètement (*MC*, 320).

En comparant cet extrait avec les deux dernières citations – la destruction de l'horloge ainsi que la surprise causée par l'horloge de la gare d'Orsay – des différences notables émergent. Formellement, la description du père est plus sobre et soutenue. Les signes de ponctuation sont utilisés de manière conforme aux règles de rédaction du français. Cependant, lorsque Ferdinand est confronté à des horloges, les signes de ponctuation (tels que les fameux « trois points ») abondent. Pour reprendre la métaphore célinienne du « métro émotif » au pied de la lettre, il semblerait que la vitesse de celui-ci soit différente entre ces deux groupes de citations. L'abondance des « trois points », qu'il qualifie justement de « rails » dans *Professeur Y*, accélère la vitesse de lecture et par le fait même rend la scène plus intense. Lorsque le narrateur

¹⁶⁹ Denis Bertrand, *op. cit.*, p. 422.

décrit l'état de ses parents, les phrases sont généralement moins syncopées et l'apparition des « trois points » est davantage sporadique.

Lorsque Ferdinand est confronté à une horloge, l'effet de lecture ressenti est cette vitesse émotive qui marque la dilatation des instants. Le narrateur n'aime manifestement pas les horloges et ces procédés stylistiques permettent – du moins momentanément – de combattre l'emprise du Temps. D'un côté, les parents ralentissent et deviennent de plus en plus malades du temps, alors que de l'autre, Ferdinand combat la fuite et l'écoulement en dilatant les instants vécus, conformément aux hypothèses proposées plus haut. La maladie chronique déforme le langage jusqu'à modifier les règles du français écrit. La forme et le contenu se rejoignent dans ce projet littéraire qui est de remettre en question non seulement les discours de l'époque, mais également de mettre en garde contre l'accélération du quotidien.

CONCLUSION

Qu'on nous permette un petit souvenir personnel. À l'Exposition de 1900, nous étions encore bien jeune, mais nous avons gardé le souvenir quand même bien vivace, que c'était une énorme brutalité. Des pieds surtout, des pieds partout et des poussières en nuages si épais qu'on pouvait les toucher. Des gens interminables défilant, pilonnant, écrasant l'Exposition, et puis ce trottoir roulant qui grinçait jusqu'à la galerie des machines, pleine, pour la première fois, de métaux en torture, de menaces colossales, de catastrophes en suspens. La vie moderne commençait. Depuis, on n'a pas fait mieux.

Louis-Ferdinand Céline

L'« Hommage à Zola » et le spectre de la Grande Guerre

À l'occasion du 31^e anniversaire du décès d'Émile Zola, la mondanité parisienne se réunit à Médan dans l'ancienne maison du fondateur du naturalisme. Étoile montante des lettres françaises ayant presque raflé le dernier Goncourt, Céline se fait demander par son ami Lucien Descaves d'y prononcer un discours. Sans être nécessairement un grand admirateur de Zola, Céline obtempère. La présentation est pour le moins étrange et il serait juste d'affirmer qu'il est loin des attentes de son auditoire. Le naturalisme ne pourrait exister en 1933, car la société serait devenue trop complexe. Sans nier l'héritage du grand auteur, Céline en profite pour démontrer que l'idéal scientifique promulgué par Zola et les naturalistes positivistes s'est retrouvé fortement mis à mal par la Grande Guerre. Pire : ce serait même la raison et la science qui auraient permis l'aboutissement de la folie meurtrière qu'était le conflit mondial. Plus loin, Céline annonce également que les totalitarismes et la quête de la perfection sociale ne feront que réveiller ce qu'il appelle la « pulsion de mort », terme emprunté à Freud : « Quand nous serons devenus normaux, tout à fait au sens où nos civilisations l'entendent et le désirent et

bientôt l'exigeront, je crois que nous finirons à éclater tout à fait aussi de méchanceté¹⁷⁰. » Il annonce donc de manière tout à fait inattendue, en cette journée tiède d'automne, la mort du naturalisme, mais surtout, une décadence notable à laquelle on ne pourra échapper. Maniant habilement la frontière entre Céline et Ferdinand Bardamu, entre l'auteur pessimiste et le narrateur traumatisé, il sème le doute et la provocation chez les notables. Mais surtout, l'auteur prépare son auditoire pour son prochain roman.

L'exergue de cette conclusion issue de ce discours dérangeant résume en tout point notre analyse. Les liens entre les représentations de la normalité et de la maladie, l'idée de Progrès et le développement des sciences et des techniques permettent de dévoiler toute la violence dans laquelle naît le XX^e siècle. Les connaissances et les infrastructures, se développant rapidement, tendent de plus en plus à écarter tous ceux qui ne parviendraient pas à suivre la cadence et le rythme effrénés dictés par le développement économique. Le Temps manque et le corps ne suit plus. Résultat : les individus tout comme le « corps social » sont affaiblis, voire dégénérés.

Nous pourrions relire la scène de l'Expo à la lumière de ce discours. Il suffit de d'observer les mots choisis par Céline dans son « Hommage » afin de décrire l'événement pour montrer qu'un pont métaphorique serait possible entre ce texte, *Mort à crédit* et la Guerre :

mais nous avons gardé le souvenir [...] que c'était une énorme *brutalité*. [...] [D]es pieds partout et des poussières en nuages si épais qu'on pouvait les toucher. Des gens [...] *pilonnant, écrasant* l'Exposition, et puis [...] la galerie des machines, pleine, pour la première fois, *de métaux en torture, de menaces colossales, de catastrophes en suspens*¹⁷¹.

Les contours de la Guerre de tranchées émerge de cette description hostile. Telles les pièces d'artillerie, les visiteurs « pilonnent » une époque révolue et inaugurent un siècle d'excès et de démesure. Certes, *Mort à crédit* met en garde contre le Progrès par le biais de métaphores bien précises, mais ce « monstre littéraire » prévient de sa conséquence ultime : la Guerre mondiale. De manière prophétique, Céline anticipe la Seconde Guerre. Il prédit également qu'elle sera

¹⁷⁰ Louis-Ferdinand Céline, « Hommage à Zola », *Études françaises*, vol. 32, n°2, « Zola, explorateur des marges », 2003 [1933], p. 90.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 87. Je souligne.

bien pire que la première, non seulement du point de vue des pertes humaines, mais également de la montée de profonds antagonismes, populismes et clivages politiques. L’auteur, en replongeant dans son enfance et en reproduisant un certain discours social, serait peut-être davantage en train d’évoquer son présent...

Yves Pagès corrobore cette hypothèse¹⁷². Le critique démontre que plusieurs symboles ou objets dans *Mort à crédit* peuvent être associés à l’imaginaire de la Première Guerre. D’abord, le ballon de Courtial pourrait être rapproché aux ballons captifs utilisés pendant le conflit afin de calibrer les tirs d’artillerie, d’où l’explosion finale du moyen de transport. De plus, le teint verdâtre et « pâlot » des habitants du Passage dû aux becs de gaz n’est pas sans rappeler l’infâme gaz moutarde utilisé dans les tranchées. Finalement, les pigeons voyageurs de Courtial peuvent être reliés aux innombrables pigeons voyageurs utilisés pendant la Guerre afin de transmettre rapidement des messages sur le front. Rappelons que Bardamu et Céline étaient courriers de tranchée. De plus, notons que la fumée, les gaz et les machines détournées de leur fonction principale sont très présentes dans le roman.

Cependant, un paradoxe émerge. Ferdinand aurait donc fait apparaître la Grande Guerre à travers des machines, des symboles ou des discours *avant* qu’elle ne survienne (la diégèse de *Mort à crédit* se situerait entre 1894 et 1912). Ferdinand aurait donc modifié ses souvenirs d’enfance afin de montrer que tout pointait vers l’hécatombe. Permettons-nous une remarque supplémentaire concernant Courtial des Pereires. Le personnage réel sur lequel serait basé l’inventeur excentrique, Henry de Graffigny, a été côtoyé par Céline vers 1917, soit *après* l’engagement militaire de l’auteur. Or, dans *Mort à crédit*, ils se seraient rencontrés *avant*, vers 1912. Bien entendu, un auteur peut se permettre de s’inspirer du réel tel qu’il le souhaite dans la fiction. Tout de même, comme l’inventeur excentrique représenterait à lui seul le côté irrationnel du développement scientifique ininterrompu, sa symbolique en est d’autant plus grande. Un peu comme s’il avait été déplacé ainsi de l’Histoire officielle afin de mettre en garde ses contemporains des conséquences d’une croyance aveugle en la science.

¹⁷² Yves Pagès, « Archéologie du progrès militarisé », *op. cit.*, pp. 179 – 254.

Cette démarche anachronique fait réfléchir. Ferdinand – ou Céline – aurait brouillé les frontières des événements afin de délivrer un message à ses contemporains. La Guerre et toute la violence transmise par le développement socioéconomique semblent véritablement influencer sur la temporalité des individus. L'excès, voire l'indicible de cette violence se transmettrait par l'irrationalité, la déformation du réel et l'hyperbole. La démarche s'apparente à celle formulée dans *Slaughterhouse - five*¹⁷³ par Kurt Vonnegut, livre citant d'ailleurs *Mort à crédit*. Dans cette fable pacifiste, l'un des protagonistes, Billy Pilgrim, se retrouve profondément désorienté à la suite de sa participation à la Seconde Guerre mondiale. La narration le transporte dans un zoo intergalactique sous la garde des *Trafalmadoriens*, espèce extra-terrestre. Pilgrim se remémore également sa visite d'une exposition universelle à New-York :

We went to the New York World's Fair, saw what the past had been like, according to the Ford Motor Car Company and Walt Disney, saw what the future would be like, according to General Motors. And I asked myself about the present : how wide it was, how deep it was, how much it was mine to keep¹⁷⁴.

Comme Ferdinand, Pilgrim écarte la durée associée au Progrès afin de se réappropriier le présent et l'Instant. Contrairement au médecin-malade, toutefois, son personnage voyagera dans le temps et dans l'espace afin de pousser cette logique encore plus loin. Jouant avec les codes du roman de guerre et de science-fiction, Vonnegut parvient à montrer toute l'irrationalité des conflits armés en déformant la trame narrative classique ainsi que la temporalité. *Slaughterhouse - five* s'ouvre d'ailleurs sous le signe de l'ambiguïté : « All this happened, more or less¹⁷⁵. » Tel Ferdinand, Pilgrim brouille la logique derrière les événements afin de mettre l'accent sur l'irrationnalité de la violence, de la guerre et de la mort.

Céline choisit un sous-titre révélateur pour son « Hommage à Zola » : « les hommes sont des mystiques de la mort dont il faut se méfier ». Un bref détour par les interprétations possible du titre de son deuxième roman permettra de mesurer l'ampleur de cette obsession

¹⁷³ Kurt Vonnegut, *Slaughterhouse-five or The Children's Crusade*, New York, Random House, 1991, 215 pages.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 18.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 1.

envers la mort – À la fois hantise et fascination – qui parcourt toute son œuvre, de *Semmelweis* à *Rigodon*.

« Mort à crédit »

Le thème de la mort se présente d'emblée dans le titre du roman. « Mort à crédit » est effectivement un titre évocateur, mais également énigmatique. En l'interprétant, nous constaterons que celui-ci rappelle de nombreux discours, toujours en lien avec la socialité de l'œuvre. D'abord, l'expression « mort à crédit » est l'inversion d'une expression médiatisée et répandue vers la fin du XIX^e siècle : « crédit est mort »¹⁷⁶. Plusieurs images d'Épinal de cette époque reproduisent cette expression en personnifiant « crédit » battu, puis tué par les mauvais payeurs (souvent les mêmes : l'artiste, l'écrivain, le soldat, etc.) Ces illustrations montrent que le crédit ne peut fonctionner indéfiniment si nous ne remboursons jamais et met la population à dos de ces professions précises.

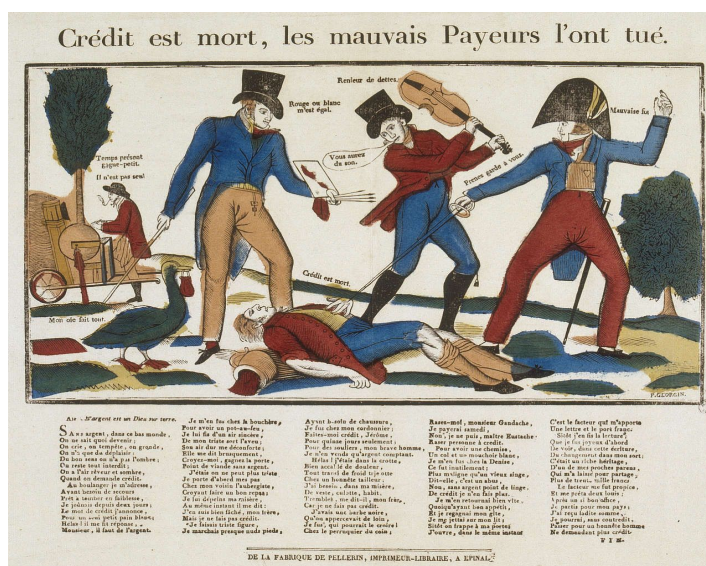


Fig. 3.1 : « Crédit est mort, les mauvais Payeurs l'ont tué¹⁷⁷ ».

¹⁷⁶ SAULNIER, René, « Crédit est mort. Thème international d'imagerie populaire », *Le folklore vivant*, Paris, PUF, T. 1, 1946, pp. 33-54, [En ligne], <https://www.jstor.org/stable/40986691>, consulté le 22 avril 2019.

¹⁷⁷ Champfleury, « Crédit est mort », *Histoire de l'imagerie populaire*, Paris, E. Dentu, 1869, cité dans Frédéric Maguet, « Crédit est mort, les mauvais payeurs l'ont tué », *Histoire par l'image* [en ligne], <http://www.histoire-image.org/fr/etudes/credit-est-mort-mauvais-payeurs-ont-tue>, consulté le 25 avril 2019.

Bien que l'idée du remboursement d'une dette impossible soit bien présente dans le roman, cette déformation de l'expression mise plutôt sur un procédé de ressemblance avec un certain discours. En faisant résonner son titre avec cet adage courant et connu du grand public (l'image d'Épinal était destinée à un grand lectorat), Céline le fait entrer directement dans le discours social de la Belle Époque ; *Mort à crédit* se présente telle une référence à une histoire déjà oubliée en 1936. Ce procédé fait écho à la « saisie de l'oubli », démarche célinienne d'après-guerre explicitée en détail par Bernabé Wesley¹⁷⁸.

Une seconde lecture du titre est ensuite donnée par le narrateur lui-même dès les premières pages du récit, alors qu'il est victime de son accès de fièvre :

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. 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... puis flac! encore... Il branlera après son aorte... comme dans un vieux manche... Ça sera terminé. Ils l'ouvriront pour se rendre compte. (MC, 40).

Face à une existence pénible, la mort est un luxe et une délivrance qui se paie au prix fort. Il faut également savoir présenter « de bonnes histoires » sans quoi notre vie ne vaut rien, n'en aurait pas valu la peine. Le remboursement s'effectue par l'émergence de récits. Comme le langage se déroule de manière linéaire, dans la durée dirions-nous, toute énonciation est une perte de temps, donc un paiement vers la fatalité.

Mais si la mort « est à crédit », c'est aussi que nous devons la rembourser graduellement et dans le temps, définition même du crédit. Le rapport à la mort est ici lié à une représentation du temps inversée. Elle est déjà actualisée, subie, et la vie sera le moment du remboursement. Ainsi, pour Céline, dès la naissance, la vie n'est rien d'autre que le paiement de notre dette envers la mort qui viendra finalement nous prendre le moment venu. Toutes nos expériences, toutes nos souffrances n'existent que pour nous préparer à cet état final. Comme

¹⁷⁸ Bernabé Wesley, *L'oubliothèque mémorable de L.-F. Céline*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Cavales », 2018, 336 pages.

l'écrit Céline à Élie Faure : « Dès l'ovule [l'homme] n'est que le jouet de la mort¹⁷⁹. » La véritable maladie chronique et ultimement mortelle, transmissible sexuellement, est la vie. Philippe Bonnefis nous rappelle en pensant à *Mort à crédit* que toute naissance est effectivement une condamnation à mort¹⁸⁰. La vie pourrait n'être rien d'autre que la recherche des motifs de cette condamnation, d'où le sentiment de culpabilité omniprésent chez les narrateurs céliniens.

Également, notons que l'expérience de la mort et de la souffrance permet la création littéraire pour l'auteur. Il dira ainsi à Louis Pauwels et André Brissaud en 1959 : « J'ai cessé d'être écrivain, n'est-ce pas, pour devenir chroniqueur. Alors j'ai mis ma peau sur la table, parce que, n'oubliez pas une chose, c'est que la grande inspiratrice, c'est la mort. Si vous ne mettez pas votre peau sur la table, vous n'avez rien. Il faut payer¹⁸¹ ! » L'écriture de ce second roman, qui on l'a dit, le laisse exténué et malade, s'est effectué sur le mode de ce remboursement d'une dette envers la mort. La douleur et la mort inspirent le « rendu émotif » maintes fois évoqué. Sans souffrances, rien de bon ne peut sortir d'un auteur. Pour raconter cette histoire d'enfance campée dans la ville de Paris en pleine mutation, il aura fallu s'acheter un peu de « mort à crédit » par le biais de l'écriture : « Le règlement des traites de la mort a en effet pour monnaie le langage [...], et plus précisément, le récit [...] ¹⁸² » explique Denis Bertrand. Quitter la vie ne se fait pas sans leg. L'idée de la postérité est très importante pour Céline. Non seulement notre mort s'achète avec de bonnes histoires à raconter, mais les histoires passées méritent notre attention. Nous avons une dette à payer envers les générations disparues qui ont constitué notre société.

Payer la mort s'effectue avec l'émergence du déjà-dit, du déjà-écrit et du déjà-disparu et c'est du délire dû à la douleur que provient la réminiscence. Alors qu'il subit sa crise de

¹⁷⁹ Dominic de Roux, Michel Thélia et Michel Beaujour, *Céline*, Paris, Cahiers de L'Herne, 2007 [1963], p. 75.

¹⁸⁰ Philippe Bonnefis, *Céline. Le rappel des oiseaux*, Paris, Galilée, 1997, p. 35.

¹⁸¹ « Interview avec Louis Pauwels et André Brissaud », *op. cit.*, p. 126.

¹⁸² BERTRAND, Denis, *op. cit.*, p. 410.

malaria sur le bord de la cuvette, Ferdinand délire et regarde vers l'extérieur : « Alors là j'étais vraiment seul!... 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). Cette ode à l'éphémérité de notre existence termine le prologue et ouvre la narration vers le retour à l'enfance. Ces pensées suggèrent en fait que l'histoire qui émergera au fil des pages suivra ces « petits morts ratatinés », oubliés et disparus déjà, près de 40 ans plus tard. Le roman s'attache à recréer un présent où ces petits corps sont encore en vie. Céline est effectivement un nostalgique de l'Instant, formule volontairement paradoxale. Dans *Mort à crédit*, il ne s'agit pas de se rappeler du passé, mais de revivre *au présent*, des événements déjà révolus. C'est l'angoisse de la mort prochaine, seule vérité qui nous accable, qui pousse la narration à performer ce « rendu émotif » si près de la vie. Ferdinand se paie sa propre mort en rappelant au lecteur celle des autres. Et qui de mieux que le médecin pour côtoyer la mort? Dès les premiers mots du livre, le narrateur exprime sa profonde solitude face à la mort. Le fameux « Nous voici encore seuls » rapproche le lecteur et l'auteur par la littérature, mais rapproche également le médecin du cadavre de madame Bérengère comme si toute littérature s'ancrait nécessairement dans la mort ou la disparition de quelque chose.

Entre morbidité et mortalité : le Gai savoir de la littérature

La maladie et la mort chez Céline sont des motifs récurrents qui permettent donc l'émergence de la création littéraire. Cependant, l'univers célinien s'anime d'une tension entre un ancrage réel et documenté ainsi qu'un délire constant visant à mettre de l'avant les pulsions, les émotions et le chaos dont l'auteur a été témoin durant le XX^e siècle. *Mort à crédit* certes s'inspire du discours social de la Belle Époque, mais parvient à réorganiser, à partir du langage, les normes imposées par la science et la technique. Il en résulte une prévalence de la vitalité, de l'Instant et des émotions.

Cette démarche s'apparente au « Gai Savoir » défini par Nietzsche dans son ouvrage éponyme. Le philosophe décrit cette posture épistémologique par le biais de fragments. Ainsi, le « Gai savoir » qui s'oppose au savoir scientifique et rationnel met de l'avant la force de

l'irrationnel, du chaos et des émotions comme une source légitime de connaissances sur l'être humain. Il ne s'agit pas de démoniser ou d'écarter simplement la science, mais de la doter d'un humanisme afin qu'elle puisse envelopper d'autres formes de connaissances :

Nous devons de temps en temps nous reposer de nous-mêmes en jetant d'en haut un regard sur nous-mêmes, et, avec un éloignement artistique en riant *sur* nous-mêmes ou en pleurant *sur* nous-mêmes ; nous devons découvrir le *héros* et de même le *bouffon* qui se cachent dans notre passion de connaissance¹⁸³.

Plus loin, au fragment 373, Nietzsche met en garde contre la froideur du savant et la prédominance de la raison sur les passions. Selon lui, il faut pouvoir être « polymorphe », donc adopter plusieurs postures, ou formes. Cette pluralité de formes nous permettrait de mieux comprendre le monde : « Une interprétation “scientifique” du monde, telle que vous la comprenez, pourrait par conséquent demeurer l'une des plus stupides, c'est-à-dire les plus pauvres en signification, de toutes les interprétations du monde possibles¹⁸⁴ ». En d'autres mots, le danger de la science est celui justement d'écarter cette part d'irrationnel afin de connaître et d'aborder le monde. Là est le véritable pouvoir de la littérature en permettant de représenter ces deux pôles de manière complémentaire. *Mort à crédit* amène tout doucement l'émotion et la déraison à côtoyer la raison et la science.

Si quelque chose de positif peut émerger du constat sombre qu'il propose de la Belle Époque, c'est bel et bien cette capacité à développer dans le langage d'autres formes de connaissance sur l'être humain qui sont semblables à celles proposées par Nietzsche :

Les penseurs chez qui tous les astres suivent des trajectoires cycliques ne sont pas les plus profonds; qui voit en lui-même comme en un immense espace cosmique et porte en lui des voies lactées sait également combien toutes les voies lactées sont irrégulières; elles conduisent jusque dans le chaos et le labyrinthe de l'existence¹⁸⁵. (F. 322)

¹⁸³ Friedrich Nietzsche, *Le Gai savoir*, trad. par Patrick Wotling, Paris, GF Flammarion, 2007 [1997], p. 159.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 339.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 269.

Cette démarche promulguée par Courtial ne peut malheureusement plus être suivie due aux tensions sociales qui se développent. Il se retrouve rapidement dépossédé de ce que Nietzsche proposait :

Tu vois ce qu'il me faudrait!... Encore une journée de perdue! Salie! gâchée! pervertie absolument! anéantie en cafouillages!... En crétines angoisses!... C'est que je puisse me recueillir!... Véritablement... Enfin! que je puisse m'abstraire!... tu comprends?... La vie extérieure me ligote!... Elle me grignote! Me dissémine!... M'éparpille!... (MC, 417)

Sans être représenté tel un idéal moral, il convient de reconnaître que la violence qu'inaugure le XX^e l'empêche de s'« abstraire » et de laisser libre cours à ses émotions. Les impératifs économiques sont devenus insoutenables pour le « Jules Verne » qu'il était.

Finalement, chacun des 166 fragments, en racontant sa petite histoire, en dilatant le temps face au temps social qui s'accélère, serait une représentation de ce morcellement, disséminé un peu partout tout au long de notre vie. Entre l'urgence de tout dire avant notre fin prochaine, la dénonciation de cette dépossession des individus et la tentative de suspendre le temps au profit de l'émotivité et le présent de la vie, le second roman de Céline, sans nécessairement répondre à cette « aporétique du temps » dont parlait Ricoeur, pose tout de même des questions fondamentales qui demeurent d'actualité face à notre existence de plus en plus rapide, malade et en quête de repères.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus étudié

Céline, Louis-Ferdinand, *Mort à crédit*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1952, 622 pages.

Corpus secondaire :

Céline, Louis-Ferdinand, « La vie et l'œuvre de Philippe Ignace Semmelweis (1818-1865) », dans *Cahiers Céline*, n° 3, Paris, Gallimard, 1977, 265 pages.

Céline, Louis-Ferdinand, *Entretiens avec le professeur Y*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 123 pages.

Céline, Louis-Ferdinand., *Lettres*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 2009, 2080 pages.

Corpus théorique

Sur Céline ou *Mort à crédit*

Ouvrages collectifs sans direction

Actes du Colloque de Paris (1986), Tusson, Éditions du Lérot et Paris, Société des Études Céliniennes, coll. « Céline. Étude », 1987, 290 pages.

Louis-Ferdinand Céline, Le Magazine littéraire, coll. « nouveaux regards », 2012, 251 pages.

Par auteur

Bellosta, Marie-Christine, *Le capharnaüm célinien ou La place des objets dans Mort à Crédit*, Paris, Lettres modernes, coll. « Archives des lettres modernes », 1976, 126 pages.

Bertrand, Denis, « Émotion et temporalité de l'instant : Louis-Ferdinand Céline, *Mort à Crédit* », dans BERTRAND, Denis et al., *Régimes sémiotiques de la temporalité*, Paris, PUF, coll. « Formes sémiotiques », 2006, pp. 397-424.

Bonnefis, Philippe, *Céline, Le rappel des oiseaux*, Paris, Galilée, 1997, 227 pages.

- Cliche, Anne Éline, « Féerie pour un temps sans mesure. Louis-Ferdinand Céline chroniqueur du désastre », dans Chassay, Jean-François, Anne Éline Cliche et Bertrand Gervais (dir.), *Des fins et des temps : Les limites de l'imaginaire*, article d'un cahier Figura, [En ligne], <http://oic.uqam.ca/fr/articles/feerie-pour-un-temps-sans-mesure-louis-ferdinand-celine-chroniqueur-du-desastre>, consulté le 22 mars 2019.
- Décarie, David, *Metaphorai, poétique des genres et des figures chez Céline*, Québec, Nota bene, coll. « Littérature(s) », 2004, 371 pages.
- Destruel, Philippe, *Céline, imaginaire pour une autre fois*, Saint-Genouph, Librairie Nizet, 2009, 258 pages.
- Destruel, Philippe, « Le corps s'écrit : Somatique du *Voyage au bout de la nuit* », Paris, *Littérature*, « Jeux de Rôles », décembre, 1987, pp. 102-118, No° 68.
- Gibault, François, *Céline, 1932-1944 : Délires et persécutions*, Paris, Mercure de France, 1985, 378 pages.
- Ginisty, Philippe, *Le docteur Céline, médecin en son château*, Paris, Godefroy de Bouillon, 1999, 127 pages.
- Godard, Henri, *Poétique de Céline*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1985, 474 pages.
- Godard, Henri, « Préface », *Romans*, T. II, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1974, pp. IX-XXXVII.
- Henry, Anne, *Céline écrivain*, Paris, L'Harmattan, 1994, 286 pages.
- Jeanelle, Jean-Louis, « Les mémoires à l'épreuve du burlesque : Céline ou la chronique des grands gignols », *Revue d'histoire littéraire de France*, n° 3, vol. 109, 2009, pp. 681-698.
- Karafiáth, Judith, « La thèse du Dr Destouches, première fiction de Céline », dans *Louis-Ferdinand Céline, Le Magazine littéraire*, Paris, coll. « nouveaux regards », 2012, pp. 9-14.
- Larochelle, Marie-Hélène, *Poétique de l'invective romanesque. L'invectif chez Louis-Ferdinand Céline et Réjean Ducharme*, Montréal, XYZ, coll. « Théorie et littérature », 2008, 223 pages.
- Mahé, Henri, *La brinquebale de Céline, suivi de la Genèse avec Céline*, Paris, Écritures, coll. « Céline & cie », 2011, 429 pages.

Martel, Jean-Philippe, « L'impossible épopée moderne. Le "lyrisme de l'ignoble" comme stratégie de valorisation littéraire chez Céline », *Poétique*, vol. 2, n° 146, 2006, pp. 199-216.

Muray, Philippe, *Céline*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2001 [1981], 251 pages.

Pagès, Yves, « The "Modest proposal" of Doctor Destouches », dans *Actes du Colloque de Toulouse (1990)*, Tusson, Éditions du Lérot et Paris, Société des Études Céliniennes, coll. « Céline. Étude », 1991, pp. 195-214.

Pagès, Yves, *Céline, fictions du politique*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2010, 467 pages.

Roussin, Philippe, *Misère de la littérature, terreur de l'histoire. Céline et la littérature contemporaine*, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais », 2005, 754 pages.

Roux, Dominique (de), Michel Thélia et Michel Beaujour (dir.), *Céline*, Paris, Cahiers de L'Herne, 2007 [1963], 430 pages.

Schoolcraft III, Ralph, « Honni soit qui mal y danse : Circulation and Transport in Céline's Early Novels », *MLN*, John Hopkins University Press, Vol. 105, n° 4, Sep. 1990, pp. 833-856.

Steel, James, « Dr Jekyll and Mr Hyde, ou le discours social chez Céline », dans COLLECTIF, *Actes du Colloque de Toulouse (1990)*, Tusson, Éditions du Lérot et Paris, Société des Études Céliniennes, coll. « Céline. Étude », 1991, pp. 257-275.

Vitoux, Frédéric, *Bébert, le chat de Louis-Ferdinand Céline*, Paris, Grasset, coll. « Les cahiers rouges », 1976, 133 pages.

Wesley, Bernabé, *L'oubliothèque mémorable de L.-F. Céline. Essai de sociocritique*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Cavales », 2018, 330 pages.

Sociocritique et épistémocritique

Amossy, Ruth, « La "socialité" du texte littéraire : de la sociocritique à l'analyse du discours. L'exemple de l'*Acacia* de Claude Simon », *Textes*, n° 45 et 46, 2009, pp. 115-134.

Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978 [1975], 488 pages.

Chassay, Jean-François, *Imaginer la science. Le savant et le laboratoire dans la fiction contemporaine*, Montréal, Liber, 2003, 242 pages.

Duchet, Claude, « Pour une socio-critique ou variations sur un incipit », *Littérature*, n° 1 : « Littérature, idéologie, société », février 1971, pp. 5-14

Duchet, Claude, « Discours social et texte italique dans *Madame Bovary* », *Langages de Flaubert, actes du colloque de London*, Paris, Minard, coll. « Lettres Modernes », 1976, pp. 143-161.

Duchet, Claude et Isabelle Tournier, « Sociocritique », dans Béatrice Didier (dir.), *Dictionnaire universel des littératures*, Paris, PUF, 1994, p. 3572.

Pierssens, Michel, *Savoirs à l'œuvre. Essai d'épistémocritique*, Lille, Presses universitaires de Lille, coll. « Problématiques », 1990, 185 pages.

Popovic, Pierre, « La sociocritique. Définition, histoire, concepts, voies d'avenir », *Pratiques*, n° 151 et 152, décembre 2011, pp. 7-38.

Popovic, Pierre, « De la semiosis sociale au texte : la sociocritique », *Signata*, n° 5, décembre 2014, « Littérature et sémiotique », pp. 153-172

Histoire des idées et discours social

Angenot, Marc, 1889. *Un état du discours social*, Montréal, Le Preambule, coll. « l'univers des discours », 1989, 1175 pages.

Angenot, Marc, « Malaise dans l'idée de Progrès (1889) », in *Mots, Batailles de mots autour de 1900*, n° 19, juin 1989, pp. 5-22.

Angenot, Marc, *Le cru et le faisandé. Sexe, discours social et littérature à la Belle Époque*, Bruxelles, Labor, coll. « Archives du futur », 1986, 202 pages.

Benjamin, Walter, *Paris, Capitale du XIX^e siècle. Le Livre des passages [1935-1939]*, Paris, Cerf, 2006, 972 pages.

Bourdeau, Michel, « Auguste Comte et la religion positiviste : présentation », *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, n° 1, vol. 87, 2003, pp. 5-21.

Braunstein, Jean-François, « La religion des morts-vivants. Le culte des morts chez Auguste Comte », *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, n° 1, vol. 87, 2003, pp. 59-73.

Braunstein, Jean-François, « Auguste Comte et la psychiatrie », *Les cahiers du centre Georges Canguilhem*, n°2, 2008, Paris, PUF, pp. 259-282.

Condorcet, *Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain*, Gallica, Bibliothèque nationale française, [En ligne], <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k281802>, consulté le 21 février 2019.

Foucault, Michel, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1966, 400 pages.

Grégoire, Franz, « L'État hégélien est-il totalitaire ? », *Revue Philosophique de Louvain*, Troisième série, tome 60, n° 66, 1962, pp. 244-253.

Kalifa, Dominique, « Le Second Empire, une Belle époque ? », *Histoire, économie, société*, Paris, Armand Colin, n°3, vol. 36, 2017, pp. 61 à 71.

Murray, Philippe, *Le XIX^e siècle à travers les âges*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1999, 688 pages.

Corps, médecine et maladie

Ariès, Philippe, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1975, 237 pages.

Braunstein, Florence et Jean-François Pépin, *La place du corps dans la culture occidentale*, Paris, PUF, coll. « Pratiques corporelles », 1999, 187 pages.

Braunstein, Jean-François, *La philosophie de la médecine d'Auguste Comte. Vaches carnivores, Vierge Mère et morts vivants*, Paris, PUF, coll. « Science, Histoire & Société », 2009, 242 pages.

Breton (le), David, *La sociologie du corps*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 2012 [1992], 127 pages.

Brugière, Bernard (dir.), *Les figures du corps dans la littérature et la peinture anglaises et américaines. De la Renaissance à nos jours*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1991, 351 pages.

Canguilhem, Georges, *Le normal et le pathologique*, Paris, PUF, coll. « Quadriges », 1966, 224 pages.

Canguilhem, Georges, *Études d'histoire et de philosophie des sciences*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, coll. « problèmes et controverses », 1983, 414 pages.

Chanlat, Jean-François, « Types de sociétés, types de morbidités : la socio-genèse des maladies » dans Dufresne, Jacques, Fernand Dumont et Yves Martin (dir.), *Traité d'anthropologie médicale. L'institution de la santé et de la maladie*, Québec, Presses de l'université du Québec, 1985, 1245 pages, pp. 293-304.

Chassay, Jean-François, *Au cœur du sujet. Imaginaire du gène*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Erres Essais », 2013, 382 pages.

Cottureau, Alain, « La tuberculose : maladie urbaine ou maladie de l'usure au travail ? Critique d'une épidémiologie officielle : le cas de Paris », *Sociologie du travail*, vol. 20, n° 2, avril-juin 1978, pp. 192-224.

Darmon, Pierre, *Le médecin parisien en 1900*, Paris, Hachette, coll. « Littératures », 2003, 329 pages.

Darmon, Pierre, *Médecins et assassins à la Belle Époque. La médicalisation du crime*, Paris, Seuil, 1989, 329 pages.

Dufresne, Jacques, « Aspects culturels de la santé et de la maladie », dans Dufresne, Jacques, Fernand Dumont et Yves Martin (dir.), *Traité d'anthropologie médicale. L'institution de la santé et de la maladie*, Québec, Presses de l'université du Québec, 1985, 1245 pages.

Fedi, Laurent, « L'organicisme de Comte », in Bourdeau, Michel, Jean-François Braunstein et Annie Petit (dir.), *Auguste Comte aujourd'hui*, Paris, Kimé, 2003, pp. 111-132.

Foucault, Michel, *La naissance de la clinique*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1988 [1963], 214 pages.

Quéran, Odile et Denis Trarieux (dir.), *Les discours du corps. Une anthologie*, Paris, Pocket, coll. « Agora », 1993, 252 pages.

Renaud, Marc, « De la sociologie médicale à la sociologie de la santé ; trente ans de recherche sur le malade et la maladie », dans Dufresne, Jacques, Fernand Dumont et Yves Martin (dir.), *Traité d'anthropologie médicale. L'institution de la santé et de la maladie*, Québec, Presses de l'université du Québec, 1985, 1245 pages,

Schlanger, Judith E., *Les métaphores de l'organisme*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1971, 269 pages.

Science et épistémologie

Bachelard, Gaston, *Le nouvel esprit scientifique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 1983 [1934], 183 pages.

Biezunski, Michel, *Histoire de la physique moderne*, Paris, Le livre de poche, coll. « biblio essais », 1993, 253 pages.

Bohr, Niels, *Théorie atomique et connaissance humaine*, Paris, Gonthier, 1961, 181 pages.

Chalmers, Alan F., *Qu'est-ce que la science ?* Paris, La découverte, coll. « biblio essais », 1987, 286 pages.

Kuhn, Thomas, *Structure des révolutions scientifiques*, Paris, Flammarion, coll. « champs science », 2008 [1962], 284 pages.

Nietzsche, Friedrich, *Le Gai savoir*, traduit par Patrick Wotling, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2007 [1997], 445 pages.

Roux, Olivier, *Monstres. Une histoire générale de la tératologie à nos jours*, Paris, CNRS, coll. « Histoire », 2008, 379 pages

Weber, Max, *Le savant et le politique*, traduit par Catherine Colliot-Thélène, Paris, La découverte, coll. « poche », 2003, 206 pages.

Temps et horloges

Le Système International d'unités (SI), Sèvres, Bureau international des poids et mesures, 8^e édition, 2006, [En ligne], consulté le 21 avril 2019, http://centaur.reading.ac.uk/7226/1/si_brochure_8.pdf

Baudrillard, Jean, *Le système des objets*, Paris, Gallimard, coll. « médiations », 1968, 245 pages.

Boiteux, Martine (dir.), *Temps libre*, n° 1, Paris, Denoël, automne 1980, 119 pages.

Boiteux, Martine (dir.), *Temps libre*, n° 2, Paris, Denoël, été 1981, 149 pages.

Boiteux, Martine (dir.), *Temps libre*, n° 3, Paris, Denoël, automne 1981, 139 pages.

During, Elie, *Bergson et Einstein : La querelle du temps*, Paris, PUF, coll. « Philosophie française contemporaine », 2016, 368 pages.

François, Arnaud, « La temporalité de la santé », in *Philosophia Scientiae*, 16-3, 2012, « Alan Turing », 2012, pp. 89-111.

Klein, Étienne et Michel SPIRO (dir.), *Le Temps et sa flèche*, Paris, Flammarion, coll. « Champs science », 1996, 282 pages.

Klein, Étienne, *Les tactiques de Chronos*, Paris, Flammarion, coll. « Champs science », 2004, 219 pages.

Marin, Claire, « La maladie chronique ou le temps douloureux », dans HIRSCH, Emmanuel (dir.), *Traité de bioéthique*, Toulouse, ERES, coll. « Poche - Espace éthique », 2010, pp. 119-129.

Mumford, Lewis, *Technique et civilisation*, Paris, Seuil, coll. « La Cité prochaine », 1950, p. 23.

Perrot, Michelle, *Histoire de chambres*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XX^e siècle », 444 pages.

Privat, Jean-Marie, « Un dimanche, vers six heures, au soleil levant », *Romantisme*, n°4, vol. 174, 2016, pp. 50-61.

Ricoeur, Paul, *Temps et récit : Le temps raconté. Tome 3*. Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1985, 533 pages.

Sue, Roger, *Temps et ordre social, sociologie des temps sociaux*, Paris, PUF, coll. « le sociologue », 1994, 312 pages.

Toulmin, Stephen et June GOODFIELD, *The discovery of time*, Chicago, University of Chicago press, 1965, 280 pages.

Autres

Lotman, Yuri, *La Sémiosphère*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 1999, 152 pages.

Vonnegut, Kurt, *Slaughterhouse-five or The Children's Crusade*, New York, Random House, 1991, 215 pages.