

## Une vérité viscérale (à partir de *Mort à Crédit* de L.-F. Céline)

### PAROLES

Trois paroles — celle du désir frustré, celle de l'interférence et celle du corps: qu'elles aient été mal entendues, dans le prologue de *Mort à crédit*<sup>1</sup>, a sans doute autorisé Céline à enfoncer le clou. La Légende, séductrice, devait désamorcer les Ragots de Mireille; impossible, elle se résolvait en Délire — Le mal-entendu, entre Céline et ses lecteurs, aura transformé les Ragots en Pamphlets, la Légende en Féeries (pour une autre fois) et le Délire en Chronique.

État particulièrement vénéréux de la Parole, les ragots se fondent sur un code qui doit rester latent; les ragots sont cochons (c'est cet animal que le mot désignait au moyen-âge), «ça parlait seulement que j'avais arrangé des partouzes avec des clientes du quartier. Des horreurs en somme<sup>2</sup>. . .» Parole de désir, les ragots coincent Céline entre deux femmes frustrées, Mireille «elle voulait se marier. Avec moi ou n'importe qui. Elle en avait marre des usines» et Lucie qui «en douce, elle était assez satisfaite que je me mouille un peu. . . Elle était jalouse<sup>3</sup>». Dangereux, ils le sont tout autant pour l'artificier que pour la cible: Mireille s'en rendra douleureusement compte.

Les pamphlets antisémites usent aussi d'un code, celui du délire propre au savoir médical de Céline: le Racisme. Parole de désir, ils coincent Céline entre deux pères (l'un désirable, l'autre féroce: le Juif) pour le faire rugir, victime et bourreau, frustré de la réalité de son désir. Élisabeth, la danseuse à qui est dédiée le *Voyage*, «enlevée» par un Juif; son ballet, refusé par un Juif. Volée la danse, volé le texte.

Sans aveu, ces textes lui auront donné son identité: ce sont eux qu'il assumera, proscrit, exilé, avec mauvaise foi, sans jamais les remettre en question.

<sup>1</sup> Les textes de CÉLINE cités dans cet article le sont dans les éditions suivantes:

<i>Voyage:</i>	<i>Voyage au bout de la nuit</i>	Gallimard, «Livres de poche», 1952.
<i>M. à C.:</i>	<i>Mort à crédit</i>	Gallimard, «Livres de poche», 1952.
<i>Bagatelles:</i>	<i>Bagatelles pour un massacre</i>	Denoël, 1937.
<i>Féerie:</i>	<i>Féerie pour une autre fois</i>	Gallimard, 1952.
	<i>Entretiens avec le Professeur Y</i>	Gallimard, 1955.
	<i>D'un château l'autre</i>	Gallimard, «Folio», 1957.
	<i>Nord</i>	Gallimard, «Livres de poche», 1960.
	<i>Rigodon</i>	Gallimard, «Folio», 1969.
	<i>Casse-Pipe</i>	Gallimard, «Folio», 1970.
	<i>Guignol's band</i>	Gallimard, «Folio», 1951.

<sup>2</sup> *Mort à crédit*, p. 25. Dorénavant *M. à C.*

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 25.

L'interférence, écrivait G. Bataille, immobilise l'action et la mise en question; la liberté infinie alors s'expie, l'homme perd sa souveraineté, devient coupable: entrée en scène de la religion, de la philosophie, de la poésie, des formes serves<sup>4</sup>. La légende est ce repli, cette interférence: elle veut séduire, réduire les Ragots (ici c'est un marché sexuel avec Mireille, «tu me raconteras des saloperies. . . Moi je te ferai part d'une belle légende. . .<sup>5</sup>; là c'est récupérer l'amitié du petit André<sup>6</sup>); elle seule pourrait avoir raison de l'abrutissement de Gustin<sup>7</sup> ou du mutisme de Ferdinand en Angleterre<sup>8</sup>.

Le Meanwell College aussi est une réserve: ailleurs utopique à qui le cercle magique dessiné par le ciel promet aussi un retrait «c'était l'accalmie, le grand domaine des brouillards. . . Ça devenait alors tout magique. . . Ça devenait comme un autre monde. . .<sup>9</sup>». Comme le cinéma d'avant-14 «silencieux, cent pour cent, sans phrase», la magie suspend la parole, c'est-à-dire la contradiction, pour renouer avec le continu (le brouillard) c'est-à-dire la «transposition». Transposés, les Anglais deviennent indéterminés («les Anglais, c'est drôle quand même comme dégaine, c'est mi-garçonnet, mi-curé. . . ils sortent jamais d'équivoque. . .<sup>10</sup>»); Merrywin le très-compassé («il suffisait qu'il enfiler son petit arlequin pour tressaillir d'effet magique. Il était cocasse, vif-argent<sup>11</sup>»); enfin les mains de Nora «c'était une petite féerie rien que de les regarder», le sourire de Nora «espèce de charme qui naissait là sur son visage au moment où elle causait», le chant de Nora: le truchement des mots n'alourdit pas le corps sublime; fée, elle communique par «des ondes, des magies». . . «elle amanait toute l'harmonie<sup>12</sup>».

Cependant, l'interférence est impossible; la séduction toujours manquée. Ni la délicatesse du bon prince ni la Christianie ne sauraient résister au barbare profanateur Krogold.

Plus encore: la Légende est un texte perdu, non unifiable, confié et arraché à une Vitruve (architecte évidemment, et putain), comme à une langue maternelle.

Le cercle magique de la Féerie anglaise ne s'homogénéise qu'au prix du refus de l'hétérogène: bouffe, merde, masturbation, animalité. La «môme graillon», l'ivresse vomitique du premier samedi soir, les boueuses parties de football, le petit suceur «ouaf-ouaf» et les «violents rassis», l'hybride

<sup>4</sup> «L'arrêt dans l'interférence est humainement le mensonge (c'est la réponse, la culpabilité et l'exploitation de la culpabilité.» in *Oeuvres complètes*, tome V, p. 385 (dorénavant *O.C.*).

<sup>5</sup> *M. à C.*, p. 27.

<sup>6</sup> «dis donc André, que je lui propose. Moi tu sais je connais toute la suite! Je la connais par coeur! . . . il répondait toujours rien. Mais quand même je l'influçais. . .». *Ibid.*, p. 121.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 207.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 186.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 192.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 192.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 187.

Merrywin (mi-animal, mi-légume) et Jonkind, l'idiote engloutisseur. . . Ferdinand, comme tous, relève de l'ignoble. Son silence n'est pas la plénitude magique de la parole, son au-delà, mais un en deça buté, un mutisme de combat «J'ai veu plus moi des parlottes. . . Ça va! J'ai mon compte! Je sais où ça mène! Je suis plus bon<sup>13</sup>!» Nora échoue à le séduire par la Légende, les parents à l'amadouer par son séjour au Meanwell. La contrainte économique aura finalement raison de la Féerie. En «ignobles, blindées, gavées, débordantes de mille menaces, jurons horribles, insultes grecques et latines», les lettres du père achèvent la liberté de Ferdinand. . . Dernière Cène, sacrifice de Nora. . .

La Féerie, ce bord fétiche du texte, devient l'emblème de l'impossible, la tête de pont du hasard, le fond de fête où l'avant, l'ailleurs, la musique et la danse mêlent leur évanouissement (délicieuse Mme Bonnard de *D'un château l'autre*); instable équilibre.

Il se sera rompu: après les pamphlets, le sémantisme labile de ce mot s'installe dans le péremptoire grimaçant que commente l'épigraphe de *Féerie pour une autre fois*:

«L'horreur de réalités! Tous les lieux, noms, personnages, situations, présentés dans ce roman, sont imaginaires! Absolument imaginaires! Aucun rapport avec aucune réalité! Ce n'est là qu'une «Féerie». . . et encore! . . . pour une autre fois!»

Plus d'ailleurs, «les touristes, ils voient rien»: le Danemark, c'est la prison, le «pellagre au cul»; plus d'avant, «ils ont brûlé les manuscrits. . . aux poubelles aussi Guignold's, Krogold, Casse-Pipe! mes offrandes<sup>14</sup>!» Ne reste alors que la fiction pour dire que l'Histoire est l'impossible même: un certain rire. «La preuve dans ce fond de fossé, tenez, je peux rire quand je veux, je pense à vous, magique, comment que vous allez tortiller, gigoter quand jouera la flûte, le petit air d'en haut que vous connaissez pas encore<sup>15</sup>». C'est-à-dire un sacré que Dieu et la Raison auraient déserté: le corps d'un chat, celui d'une danseuse. . .

Le délire constitue un déport (délire est l'anagramme de délier); aussi le plus souvent s'introduit-il sans marque formelle pour signaler le changement de registre. Restent alors suspendues les institutions névrotiques de la Loi pour être transgressées et permettre à Céline d'atteindre son sol paranoïaque. Aux mensonges pieux de la mère<sup>16</sup> répond l'incongruité du geste de Ferdinand («je lui retrousse la 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. . .<sup>17</sup>»). À l'école<sup>18</sup> fait pendant la Fête. Le beau et le laid échangent

<sup>13</sup> *M. à C.*, p. 174.

<sup>14</sup> *Féerie*, p. 65.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>16</sup> *M. à C.*, p. 33.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 71.

leurs signes<sup>19</sup>, la grisaille et l'élégance aussi<sup>20</sup>. La dépense n'est plus une virtualité menaçante — que ces boutiquiers rangent dans la catégorie du vol — mais la jouissance d'une transgression: l'imprimeur fait des faux billets, Auguste arrache l'aiguille de la découpe capitaliste du temps, l'espace réglé de la ville est assailli, la cavalcade est menée par une femme, «une cliente». . .

Mais on ne joue pas: on est joué; «c'est une chose qu'arrive jamais qu'on pénètre quelque part sans payer<sup>21</sup>». Et la fête devient cauchemar, car la cliente recouvrait cette ambivalence: séductrice pour tromper tout son monde. Elle masquait l'économie pour mieux en révéler la hideur, car l'économie, même bafouée, n'en reste pas moins l'*anankè* petite-bourgeoise. . .

Ailleurs<sup>22</sup> ce sera une puissance sadique qui révélera le noeud de la parole délirante: la persécution (serrant au plus près l'étymologie, une poursuite jusqu'à ce que mort s'ensuive).

Cependant, de ce délire, semble-t-il, Céline ne nous a donné jusqu'ici que la forme mineure, asservie qu'elle est à un positivisme médical, à une métalangue: le délire serait effet d'une blessure de guerre (hallucinations auditives) ou de l'hémamibe malarienne (hallucinations visuelles). Ce métalangage positif va de pair avec la narration du contenu des délires (le délire est un genre littéraire; un «thème» dans les livres de Céline).

La forme majeure du délire, du déport, elle, se départit de tout ancrage (formel et/ou positif); «j'ai 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<sup>23</sup>.» La vérité de ce délire reste, bien entendu, le corps; mais le corps social<sup>24</sup>; imprimé par l'histoire: l'éclat d'obus, c'est la guerre de 14; la malaria, l'institution coloniale; la brique de *Rigodon*, l'effondrement du nazisme. Dérivée, cette écriture de l'Histoire ouvre à la dérive le corps du délire; ce n'est plus un sujet qui délire dans l'histoire, mais Céline qui délire l'Histoire; ce n'est plus une narration, une parole délirante, mais un style qui retrouve les scansionnements rythmiques de délire des sociétés en crise.

Moins que la syntaxe et la sémantique de ces paroles, ce sont leurs postures pragmatiques qui pourraient nous retenir.

Le référent du Ragot est cochon, mais ceci est subordonné à l'efficace générale du Ragot, qui est un «tour de cochon». L'on a affaire à un jeu de langage indirect: il se donne comme dénotation, n'est efficace auprès des tiers que dans la mesure où ce caractère dénotatif est préservé, c'est-à-dire où ses énoncés semblent pouvoir avoir une valeur de vérité; or, pour l'agres-

<sup>19</sup> *Ibid.*, «E. Orgeat le bossu. . .» p. 74, la pâte molle de la tante Armide, p. 72. . .

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 72-73.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 28 et ss.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>24</sup> Corps de la société et/ou corps dans la société.

seur et pour la victime, les énoncés du Ragot n'ont pas besoin d'être vrais pour être efficaces, il suffit qu'ils soient vraisemblables. Pseudo-dénotation, le Ragot est en fait créé par son énonciation même; il est performatif et vit chez les allocutaires le temps qu'il peut continuer à porter le masque dénotatif. En tant que pseudo-dénotatif, il ne saurait s'adresser qu'à des tiers; que Ferdinand, le référent (Fernand est cochon) devienne allocutaire — même accidentel — et un coup nouveau doit être joué. Le plus mauvais coup serait de répondre au Ragot en rétablissant la vérité — il y aura chez les tiers toujours suspicion, surtout dans la mesure où le Ragot encapuchonne très exactement leur désir. Le passage à l'acte (Mireille se fait botter le train) reste insuffisant: il est en deça de la parole. Troisième réponse possible: retourner le Ragot à l'expéditeur; mais l'efficacité n'est pas assurée et sur ce terrain, Mireille est mieux entraînée. Dernière réponse: recadrer le jeu, passer à d'autres règles. C'est là proprement la fonction de la Légende dans l'interaction avec Mireille; sans brandir la vérité, le narrateur désamorce la dynamique de jeu substituée par Mireille.

La Légende possède quatre traits. Sémantiquement, elle se termine mal, mettant en abyme la relation contractuelle dont elle est l'objet. Syntaxiquement, la Légende est inachevée, dispersée, déchiquetée. Pragmatiquement, elle est partout arme de séduction, elle vaut moins pour ce qu'elle dit que ce pourquoi elle sert (elle est donc risquée, car la rebuffade est toujours possible: les deux premiers ballets de *Bagatelles*, avatars de la Légende, seront refusés, ce qui enclenchera la virulence antisémite).

Enfin, *Mort à crédit* maintient l'indécision quant à la position du narrateur par rapport à elle: en est-il l'auteur? En a-t-il été le destinataire, jouant du même coup le rôle de relais?

La Légende est impliquée dans une transaction, et son locuteur attend un bénéfice de sa narration; mais il n'est légitimé à la narrer que par la narration elle-même, il n'y a pas d'*auctor-itas*, pas de légitimité institutionnelle avant la Légende. La responsabilité de narrateur est bizarrement écartelée dans ce chiasme: auteur, il partage la responsabilité avec la mère Vitruve qui matérialise le texte légendaire et le fait disparaître; truchement, il assume seul la responsabilité du texte qu'il se contente de réciter (épisode du petit André).

Référent et cible des Ragots, le narrateur ne se rend responsable ni d'une contre-parole de vérité ni d'un contre-ragot; il tente la séduction avec une nouvelle parole dont il n'assume qu'à-demi la responsabilité. Laquelle s'efface enfin totalement dans le Délire: l'expérience de la malaria donne au narrateur l'autorité de délirer, mais lui retire la responsabilité des excès qu'il commet en vivant sur papier son délire.

C'est cette relation biaisée, «littéraire», avec la vérité qui va se casser avec les pamphlets. Céline se démasque; *Bagatelles* renvoie les Bardamu et autres Ferdinand au magasin d'accessoires, «pour être de Paris. . . j'en suis bien! . . . [ . . . ] Mon père est flamand, ma mère est bretonne. . . Elle

s'appelle Guillou, lui Destouches. . .» (p. 28-29); fini de rire, il s'agit de dire la vérité, d'être un témoin d'ordalie mettant sa peau en jeu.

Il s'agit d'écraser l'imposture, le semblant, l'absence ontologique qui caractérisent le Juif. Et *Bagatelles* s'achève sur le constat d'échec de la croisade entreprise par le narrateur. Le Pamphlet ne peut avoir raison du simulacre, le Juif reste évanescant, et au cœur même de l'ordalie, le *je* n'a même plus l'assurance de la divine danseuse<sup>25</sup>.

Le ragot pamphlétaire est malheureux. La Féerie est une Légende encore un peu plus rongée: soit une antiphrase, désignant la hideur de ce que le témoin doit bien dire, soit un bonheur hasardeux, fuyant, clignotant le bref instant de sa disparition. Dans le premier sens, la Féerie renvoie à la pragmatique de la Chronique; dans le second, nul ne peut l'assumer. Tenter de la «rendre», peut-être. . .

#### L'AUTORISATION CATASTROPHIQUE

Ce que rapporte la série des chroniques peut se lire soit comme un délire manipulé (et l'on se fonde sur la catégorie d'«authenticité») soit comme un cauchemar propre à l'histoire (avènement du fascisme): la Race blanche a été polluée par le Juif, il n'y a plus d'authenticité nulle part parce que l'Histoire n'est plus la même, identique à soi; parce que le Moi non plus n'est plus identique à soi — cette différence, c'est la figure de la Catastrophe. Ici donc procès de tout ce qui se prend pour, de tout ce qui incarne (de toute Incarnation). Céline manipule le délire dans l'exacte mesure où l'Histoire l'a rendu bouffon, éloigné en lui-même.

Soit une catastrophe nationale: la débâche et l'exode. Le vétéran de 14 ne reconnaît plus son armée<sup>26</sup>, ni vice versa, «les haineux de son clan» son action individuelle (en la circonstance à tout le moins honorable): la socialité n'est qu'une farce. Protégé par un mépris gouailleux à la fois de la «connerie aryenne» et du mensonge pétainiste, Céline peut alors se retirer, exagérer encore la farce, dans le sinistre ou le comique<sup>27</sup>.

Soit une catastrophe individuelle: l'effondrement de la collaboration. Céline récupère alors son identité d'avant-guerre: il est l'antisémite de *Bagatelles pour un massacre*, allié objectif des fascistes, condamné à mort depuis par Londres; mais l'identité n'est qu'une farce: écartée d'elle-même par la flagrante mauvaise foi de l'exilé et du personnage de Meudon.

<sup>25</sup> Voir à ce propos D. SIBONY «Remarques sur l'affect racial», in *Éléments pour une analyse du fascisme*, t. 2 et P. BLETON «L'impossible, portrait de l'antisémite», *Études littéraires* (août 1978).

<sup>26</sup> «nos soldats se ruaient en 14, français contre boches! . . . maintenant ils veulent regarder. . . au Cirque, oui, mais dans les gradins. . . voyeurs tous! . . . vicieux!» (*Nord*, p. 134).

<sup>27</sup> *Les beaux draps* publié en 1941, *Guignol's band* en 1944.

Identité et socialité en crise; ce que Céline expérimente alors, c'est le langage sous sa forme panique.

Mort à crédit: objet de la quête de Ferdinand, elle ne peut qu'être différée; aussi bien chacun des épisodes s'ouvre-t-il sur l'acuité d'un problème (ce sont ses années d'apprentissage) pour se clore sur une figure ambiguë: ni solution acceptable ni objet final de la quête, la Catastrophe permet cependant d'ouvrir l'épisode suivant et de serrer la mort au plus près (suicides de Nora, de Courtial). La Catastrophe, c'est l'accidentel comme essence du récit. Mais il y a une autre forme de Catastrophe: le récit n'est alors que répétition empirique de cette essence; clôture des épisodes dans le premier cas, elle a toujours déjà eu lieu dans le second: c'est la catégorie qui fonde l'homme<sup>28</sup>. La Catastrophe, c'est la mort jamais là que sous forme de menace. Partir c'est mourir un peu<sup>29</sup>, fuir c'est se mettre dans la position du mort, advenir là où depuis toujours il était appelé à être: «je peux dire, sans se vanter, que le fil de l'Histoire me passe part en part, haut en bas, des nuages à ma tête, à l'an. . .<sup>30</sup>». La Catastrophe essentielle introduit la fuite dans le symbole; elle réédite, parodique, l'énorme fuite nationale, «l'armée française, puisqu'on remarque c'est en 40 qu'elle fait sa diarrhée grand galop Berg-of-Zoom, Bayonne. . . nous, Lili, moi, Bébert, La Vigue, en 44. . . rue Girardon, Baden-Baden. . . chacun sa foireuse épopée<sup>31</sup>!»; deux faits purs qui se reflètent en s'inversant: ils fuient parce qu'ils sont mauvais (soldats), je fuis parce que je suis bon (chroniqueur<sup>32</sup>).

Entre une catastrophe et l'autre s'est produite la malencontre — dont les Pamphlets sont la trace; c'est seulement alors que, symboliquement investi(t) (méprisé et haï) l'auteur, sujet au-delà de l'individu, est habilité à tenir la Chronique «des Grands Guignols» joignant ainsi ses deux savoirs — l'Histoire et l'écriture, ou plutôt ses deux pratiques, la fuite et le style.

C'est ainsi peut-être à nouveaux frais que pourrait se reposer la question de l'autorité. La performance «politique» ou religieuse, la dénotation autorisée de la science, la prescription morale peuvent être moquées parce qu'elles se sont compromises dans leurs formes avec le grand-guignol du monde, mais aussi parce qu'il existe au moins un lieu légitimant d'où performance, dénotation et prescription peuvent être jugés.

Ce que Céline exigerait: la contestation illimitée, «anarchiste suis, été, demeure, et me fous bien des opinions! . . .» se mettant par là en-dehors de tout pouvoir, parti, terrasse, chapelle. Grand-guignols, les personnages du pouvoir répètent avec entêtement l'ambivalence du nom du père de *Mort à*

<sup>28</sup> Par exemple: «ce que veulent populo et l'élite: du Cirque! . . . des mises à mort dégoulinantes! . . . des vrais râles, tortures, tripes plein l'arène! . . .»

<sup>29</sup> «je l'aimais bien (Molly), sûrement, mais j'aimais encore mieux mon vice, cette envie de m'enfuir de partout à la recherche de je ne sais quoi» (*Voyage*, p. 207).

<sup>30</sup> *Nord*, p. 299.

<sup>31</sup> *Nord*, p. 21.

<sup>32</sup> «mais témoin suffit! je vois moi avec les «Beaux draps» qu'étaient qu'une chronique de l'époque ce que j'ai entendu», *Nord*, p. 297.

*crédit*: Auguste, empereur mais aussi clown, le tout-puissant et le grotesque. Pouvoir divin? Il s'incarne dans le catastrophique curé Fleury, le maboul gesticulateur qui couronne au cor de chasse le suicide de Coutial, ou encore dans l'hilarante danse mystique de Sosthène dans un grenier longonien. Pouvoir de la science? Pourrir des champs de patates: voilà ce que donne la géniale théorie des courants «tellusgiques» de Courtial. Pouvoir politique? On le voit à l'oeuvre, dans toute son efficacité nazie quand il s'agit de régler la question de Zornhoff, mais ses vicaires sont gratifiés d'une aimable araignée au plafond — l'Allemagne peut s'effondrer, Harras se préoccupe d'une monographie médicale, quand à Göring (l'autre) «la méchante affaire du Landrat. . . la fin du Rittmeister, je l'avais pas vu s'intéresser, il avait fait de son mieux, c'est tout! Mais la question de la retraite de Russie, il prenait pas à la légère<sup>33</sup>!» Profitant du pouvoir ou le subissant, Céline, sarcastique, le livre à la parodie.

L'espace des hommes est résolu, assujetti au sens. Ainsi Courtial réduit-il la lettre d'Auguste Comte «au strict format d'une «prière positive» en vingt-deux versets acrostiches<sup>34</sup>!»: le Savoir se trouve comprimé à une densité dogmatique à qui rien ne saurait résister<sup>35</sup>. Dans le registre humaniste, Auguste lui aussi possède l'arme absolue: une garde-robe de héros antiques, tout un prêt-à-porter de citations gréco-latines attendant de s'incarner. «Lui, il savait tout. Je comprenais au fond qu'une chose, c'est que j'étais plus à prendre avec des pincettes. J'étais méprisé de partout, même par la morale des Romains, par Cicéron, par tout l'Empire et les Anciens. . . Il savait tout ça mon papa. . .<sup>36</sup>»

Sciences ou humanités, de tels systèmes ne tiennent que par leur compacité; or Courtial ou Auguste n'en détiennent que des bribes: à la parole d'assurer la cohérence de ces éléments, les imposant par terrorisme. Du Sens, les hommes tirent leur pouvoir ainsi que son signe et son médium: la parole. Et vice versa.

Maître du savoir bricoleur, de la facticité perverse<sup>37</sup>, homme d'opuscules et de baratin, Courtial — après avoir laissé tous les rôles de savants proposés à sa turbulence vide, dérisoire et grandiloquente — Courtial — marqué déjà par le manque de trois dents — révèle enfin par son suicide la béance de son discours; «le double canon lui rentrait à travers la *bouche*, lui traversait tout le cassis. . . ça embrochait toute la compote. . .<sup>38</sup>»

Considérez maintenant cette configuration: du style, un paranoïaque, une machine à écrire. Le père, ce déclassé, «il avait du style, l'élégance lui

<sup>33</sup> *Nord*, p. 538.

<sup>34</sup> *M. à C.*, p. 282.

<sup>35</sup> «Ses verdicts, dans tous les cas, les plus subtils, les plus douteux, les mieux sujets aux ergotages devenaient des vérités massives, galvaniques, irréfutables, instantanées. . . *Ibid.*, p. 276.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 157.

<sup>37</sup> Cf. son pseudonyme, ses dons d'arnaqueur, ses connaissances de l'écriture «J'avais appris avec Courtial à rédiger genre officiel». *Ibid.*, p. 317.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 448. Nous soulignons.

venait toute seule, c'était naturel chez lui<sup>39</sup>, entre l'écriture mécanisée que voudrait lui imposer la tyrannie bureaucratique<sup>40</sup> et sa logorrhée paranoïaque de tyran domestique, pris au piège, il préserve cependant un équilibre instable, grâce au style — geste élégant du copiste, plaisir des pleins, des déliés, des aquarelles<sup>41</sup>. Lui imposer de dactylographier, c'est interdire la caresse, pour y substituer la frappe, c'est exaspérer sa paranoïa.

En réponse à cette dernière, Ferdinand hors de lui «soulève sa machine, la lourde, la pesante / . . . / je la lui verse sur la gueule / . . . / Je vais lui écraser la trappe! . . . Je veux plus qu'il cause! . . .<sup>42</sup>» En deça du sens et pourtant réservoir du code, la machine à écrire advient à Auguste comme sa malencontre: le frappant sur la bouche<sup>43</sup>.

La virulence a-religieuse du début de *Rigodon* répond à la violence d'un livre («Bible le livre le plus lu du monde. . . plus cochon, plus raciste, plus sadique que vingt siècles d'arènes, Byzance et Petiot mélangés<sup>44</sup>! . . .») et au viol des corps (toutes les «succursales de la boutique *au petit Jésus*», «le seul vrai leur profond accord. . . abrutir, détruire la race blanche<sup>45</sup>»). Morbide, le discours religieux est refusé et déporté: ce sont les «rails profilés» du style qui créent la magie de la Féerie et provoquent le rire devant la danse mystique de Sosthène; le style encore qui évoque l'ébullition jubilatoire des corps, si proches du sacré qu'ils en excèdent tout discours religieux.

Il y a aussi un projet de moraliste accompagnant les romans (surtout les Chroniques), peut-être une loi du genre: ainsi la préface de Tite-Live à ses *Annales* où l'on raconte le passé pour faire diversion à un présent funeste. Le projet se tétanise en un discours gâteux ressassant avec mauvaise foi le paradis perdu de l'avant-14 et tonnait la prédiction des «Chinois à Brest»: Céline sénile. Et cependant lucide; les idées, même celles-là, sont de peu d'importance, mesurées aux préoccupations de style: voyez son petit apologue bergsonien de la limaille, du poing et de la fourmi<sup>46</sup>.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>40</sup> Le chef de bureau se nomme justement Lempreinte.

<sup>41</sup> Après sa blessure, Céline aura de grandes difficultés à manuscire!

<sup>42</sup> *M. à C.*, p. 267.

<sup>43</sup> Homme de Parole, Céline, lui, sera malade après l'enregistrement du disque gravant sa voix!

<sup>44</sup> *Rigodon*, p. 34.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>46</sup> «Bergson nous le dit! Vous remplissez une boîte de bois, une grande boîte, de toute petite limaille de fer, et vous donnez un coup de poing dedans, un fort coup de poing. . . qu'observez-vous? Vous avez fait un entonnoir. . . juste de la forme de votre poing! Pour comprendre ce qui s'est passé, ce phénomène, deux intelligences, deux explications. . . l'intelligence de la fourmi tout éberluée, qui se demande par quel miracle un autre insecte, fourmi comme elle, a pu faire tenir tant de limaille, brin par brin, en tel équilibre, en forme d'entonnoir. . . et l'autre intelligence, géniale, la vôtre, la mienne, une explication, qu'un simple coup de poing a suffi. . . moi chroniqueur j'ai à choisir, le genre fourmi, je peux vous amuser. . . aller et venir dans la limaille. . . avec l'explication coup de poing je peux encore vous divertir, mais beaucoup moins. . .» *Rigodon*, p. 50. (Nous soulignons).

Autre discours de Savoir: la Médecine. Médecin suis, été et demeure: il l'écrit, le dit, est confirmé par cent témoignages. Pourtant, «la médecine cette merde» n'intervient guère que désemparée. Impuissante, quand la détresse est significative (le petit Bébert meurt: féroce stupidité des chercheurs de l'Institut Bioduret Joseph), elle est remplacée par la routine — l'infra-médical: «aux vénériens, notre pratique ça consistait en bâtons qu'on traçait sur un grand papier au fur et à mesure. . . ça suffisait<sup>47</sup>»; ou encore par le moral (assumer un rôle magique, supra-médical): «pour relever le moral je crains personne, ici, là-bas ou ailleurs. . . toujours le mot<sup>48</sup>! . . .» Le caractère positif de ce savoir médical, souligné avec insistance, est excédé à son tour. Le sain engendre sa propre rêverie: la danseuse, et le chat, qui sont au sain ce que le miel est au cru; le sur-malsain s'obtient par systématisation délirante, négative et hyperbolique (la cendre par rapport au cuit) du savoir sur les corps<sup>49</sup> et s'incarne dans le Juif<sup>50</sup>.

Irréligieux parce que styliste, immoraliste parce qu'historien, chez Céline, le médecin le cède à l'écrivain (c'est l'enjeu du prologue de *Mort à crédit*) c'est-à-dire à une figure ambiguë, sujette à caution<sup>51</sup>.

L'effet pragmatique du style parlé populaire du *Voyage* était beaucoup plus qu'une simple connivence induite par le jeu parodique ou la transgression de la bienséance; le locuteur se refusant une position dominante par rapport à la misère, se fixant dans l'immanence, fondait ce que Bataille nomme une fraternité, fondée sur la vie, la mort et la déchéance:

une certaine déchéance étant à la base de la fraternité quand la fraternité consiste à renoncer à des revendications et à une conscience trop personnelles, afin de faire siennes les revendications et la conscience de la misère, c'est-à-dire de l'existence du plus grand nombre<sup>52</sup>.

Fraternité, c'est-à-dire ni contrat, ni programme; il était facile en 1932 de l'interpréter comme la romantique France profonde de l'«Action française» ou comme le lumpen-prolétariat de l'«Humanité»<sup>53</sup>. Curieusement, cette fraternité était beaucoup plus proche de ce que les idéologues de l'entre-deux guerres pensaient au titre de la «communauté organique».

La polysémie de l'idéologème, son vague, permettait d'interpréter l'effet pragmatique de fraternité du *Voyage* comme une variante originale de cette communauté organique. Le «coup» du *Voyage* a consisté, s'appuyant sur l'idée toute romantique que le Peuple est avant tout une communauté

<sup>47</sup> *M. à C.*, p. 22; ou encore «Gustin Sabayot, sans lui faire de tort, je peux bien répéter quand même qu'il s'arrachait pas les cheveux à propos des diagnostics. C'est sur les nuages qu'il s'orientait». *Ibid.*, p. 16.

<sup>48</sup> *Nord*, p. 493.

<sup>49</sup> Cf. à cet égard sa thèse sur Semmelweis.

<sup>50</sup> Mais aussi les Chinois, l'Arabe, le Nègre: nostalgie des célestes Celtes.

<sup>51</sup> Cf. P. BLETON *le Grand Écrivain et la Fraternité des Misérables* (à paraître).

<sup>52</sup> G. BATAILLE, *O.C.* I, 322, Gallimard, 1970.

<sup>53</sup> Ambiguïté qui marque aussi *L'Opéra de Quat' sous* de B. Brecht, applaudi par les libéraux, les nazis et l'intelligentsia.

linguistique, à entretenir l'illusion que la fraternité des misérables était une sous-espèce du Peuple; comme si l'écart que le lecteur percevait entre la langue du *Voyage* et celle des belles-lettres relevait moins d'une stylistique que d'une sociolinguistique. . . Comme si le narrateur était un porte-parole. Le mensonge peut bien constituer le lien social, mais justement les misérables sans parole sont exclus de la société: tel est le dehors du socius d'où le facteur de vérité est légitimé à exhiber l'hypocrisie et la violence de la société.

La fraternité des misérables, effet de discours, n'était pas elle-même un discours, mais une parlure louche: celle du narrateur et de ses héros paumés; elle n'était pas si éloignée des variantes familières des sociolectes standards que le lecteur n'ait pas été lui aussi imbibé sournoisement, qu'il ne se soit senti quelque peu misérable lui-même.

Les ambiguïtés de la notion de communauté organique apparurent plus clairement après les événements de février 1934. Issue d'un roman, la fraternité des misérables avait peu de chances de survie. La magie était rompue, comme le révèle la publication de *Mort à crédit*; d'autant que le héros semblait, au moins à première vue, échapper au «tout-venant anonyme»<sup>54</sup> — l'avatar de l'orphelin vagabond était reterritorialisé par le roman de formation — et que le propos de la partie liminaire, ainsi que le style, démasquaient l'écrivain.

#### LA FOIRE DE CÉLINE

Aux titres évoquant un ailleurs plein ou impossible répondent ceux convoquant le mouvement essentiel: la Fuite. L'armée, l'Afrique, l'Amérique, ailleurs encore. Fuir, c'est la forme catastrophique répondant à la crise de l'individu et de la société, reversant le gonflement fasciste (la fuite, c'est une société s'effondrant dans un sujet qui peut alors soit rabâcher le monde d'avant, soit démolir dans tous ses arrêts la tranquillité agressive des blocs vides de l'État; «vagabondage apocalyptique»).

Les corps céliniens méditent la Fuite. La tête, c'est la course contre la Musique de la Folie, «elle a essayé quinze cents bruits, un vacarme immense, mais j'ai déliré plus vite qu'elle, je l'ai baisée, je l'ai possédée au finish<sup>55</sup>»; la peau, l'érotisme du pli, c'est la Féerie, l'autre de la chair — déchoit-elle, et c'est la prison (le «pellage au cul» de Féerie), la littérature<sup>56</sup>, les jambes enfin, jambes hyperboliques du cavalier (le capitaine Dagomart de *Casse-Pipe*) ou de la danseuse, jambes de la fuite, «une danseuse vous sauve. . .<sup>57</sup>» Pourtant quelle fragilité: claudication de la mère, vertiges de Céline à Berlin

<sup>54</sup> Le mot est employé par BATAILLE dans la *Somme athéologique*.

<sup>55</sup> *M. à C.*, p. 30.

<sup>56</sup> Qui «attend toujours comme les salons que les viandes soient un peu blettes pour pâmoiser. . .» (*Nord*, p. 239).

<sup>57</sup> *Féerie*, p. 160.

l'obligeant à marcher avec des cannes, malveillants culs-de-jatte, Jules la Gondole, Landrat von Leiden le fils. Même pour Lili, la magique, la fascination s'exerce de l'impuissance à marcher: «je t'adore! je t'adore! que crie le Jules. . . sous la jupe. . . dans l'entre-cuisse. . . crispé qu'il était. . . embrassant plein [ . . . ] Arlette peut pas bouger, remuer. . . elle peut! elle pourrait! . . . elle est forte des cuisses! . . . elle pourrait y écraser le visage<sup>58</sup>!» Dans son livre, E. Ostrovsky rapporte l'invention de la danse, et la proximité complice de celle-ci avec ce quelque chose qui manquait à la mère de *Mort à crédit* en la liant<sup>59</sup>.

«Dans les très vieilles chroniques, on appelle les guerres autrement: voyages des peuples. . . terme encore parfaitement exact<sup>60</sup>», migration ethnique racontée en termes familiaux nous propose-t-on pour définir la Geste<sup>61</sup>. La Fuite, elle, par sa permanence, finit par devenir un étrange cancer sur les organes sociaux (la famille, l'État), les investissant, exténuant leur logique<sup>62</sup>, pour les mieux faire éclater. Non pas organe social, mais crise de la socialité. Et c'est la chasse, noble (dont Céline est le gibier) et ignoble — celle que l'on tire pour évacuer les *excreta*. De même coup se trouve atteinte l'identité même du sujet: les fuyards de *Nord* ne sont plus eux-mêmes, «tournés monstres<sup>63</sup>». Plus d'essence dans l'errance.

L'Empire — là où il fuit: ambiguïté précieuse de la langue —, l'Empire donc, si proche de la rage célinienne, s'est cependant compromis pour avoir figé son procès dans une mortelle mystique — Céline n'en retient que la fin, catastrophique; l'Allemagne nazie de ses textes est moins un tout (la paranoïa figée de l'état totalitaire) qu'une succession de blocs erratiques: il faut passer de l'un à l'autre comme on traverse une rivière, en bondissant sur les pierres qui affleurent — Vichy à Siegmaringen, luxe suranné du Simplon, Zornhof

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 160.

<sup>59</sup> *Céline, le Voyeur voyant*, p. 283 note 7 du chapitre 1, où est cité un traité inédit de Nicole DEBRIE, *La méthode Almanzor*: «Dans une sorte de gageure, Lucette Almanzor s'est appliquée à ce sujet, condamnée par les médecins à l'immobilité. . . Huit ans de travail constant et régulier ont entièrement réduit un oedème très prononcé, modelé et égalisé des jambes qui présentaient une asymétrie de plusieurs centimètres, ouvert cet esprit, du moins à la danse.»

<sup>60</sup> *Nord*, p. 21.

<sup>61</sup> A. Jolles, *Formes simples*, Paris, Seuil, 1972.

<sup>62</sup> Pour la famille, parodie de la Geste, de la Sainte Famille: Lili, mère sans enfant; Bébert-enfant, âme du quatuor, chat-âne de la fuite en Égypte; La Vigue et son rôle de Christ; Céline, Joseph, fils de mère (par son pseudonyme) ou encore Ferdine avec son «e» muet féminin (— «cette mode appartient au monde de la misère et du crime [ . . . ] ces interpellations indiquent la déchéance d'hommes forts autrefois. Ils peuvent aujourd'hui qu'ils sont blessés supporter l'équivoque. . . ») (J. GENET, *Journal du Voleur*, Paris, Gallimard, 1949, p. 268).

<sup>63</sup> Pour l'État, la Nation: «chacun sa foireuse épopée!» (*Nord* p. 22). «Vous laissez votre acte de naissance sur une table, une chaise, vous le retrouverez plus! . . . c'est un autre branquignol quelque part qui existe pour vous. . . » [ . . . ] «les vraies, sérieuses transmigrations, décisives, intimes, s'opèrent par la fauche des papiers, et si possible, transfert parfait, le vol suivi d'assassinat, qu'il ne reste rien de l'individu, le dépeçage de l'authentique». (*Nord*, p. 133).

féodal, Hohenlychen de Nord — ambigu point de fuite et d'incarcération. . .

L'écriture garde la trace de cette traversée, mais en marque aussi l'échec: le voyage au bout de l'Empire, au bout de ce qui dans le sujet appelle l'Empire, ne sera ni la prison, ni l'infamie mais la Dette. Là où le livre échoue. . . c'est dans la cave — tinette, de Brottin: la grande foire est captée par une analité d'avare.

Après le rite de passage du service militaire, Ferdinand, devenu brigadier, se rabat sur cette interférence propre à l'armée, le sur-père, le chef («J'avais compris moi à la fin. Au coeur de la discipline tout ne doit être que tremblement<sup>64</sup>!») avant de relancer, par cette furie négatrice qui fit scandale à la parution du *Voyage*, un procès alors tétanisé. Cette interférence est le résidu — jamais assuré — d'une lutte entre deux instances, l'endurance et le giron.

«Les hommes» s'interpelle-t-on au corps de garde où débarque l'engagé de *Casse-Pipe*. Prouver cette virilité partout affirmée, c'est éprouver l'endurance de son cul chez ces Cuirassiers: on résiste<sup>65</sup> ou pas<sup>66</sup>; c'est risquer son phallus: vérole ou rouille sur la baguette du fusil<sup>67</sup>; c'est soutenir son rang par la gueule: tous plus criards, hâbleurs, menaçants les uns que les autres. . . Mais la «trois du deux» reconstitue un territoire plus archaïque, au sein de l'institution militaire déterritorialisante (qui y trouve d'ailleurs son compte: Leurbane, le cantinier cocu, à propos des grèves et du rôle répressif de l'armée: «il aimait pas les ouvriers. Il préférerait comme tous les cadres les ploucs du Léon<sup>68</sup>»): «J'étais le seul de Paris, les autres ils venaient du Finistère, peut-être deux ou trois des Côtes-du-Nord<sup>69</sup>» Bretagne, terre maternelle. . .

Au moindre vacillement de l'ordre hiérarchique, à la moindre hésitation de l'appareil (l'oubli du mot de passe), les hommes (se) débandent, se précipitent dans la nuit chaude de l'écurie; ces soldats — hommes superlativement verticaux — retrouvent le sommeil dans un giron superlativement pro-

<sup>64</sup> Fragment inédit de *Casse-Pipe*, *Cahiers de l'Herne*, «L.-F. Céline», Paris, 1972, p. 26.

<sup>65</sup> «Le brigadier le Meheu il était martyr des furoncles. Toujours un autre qui lui perçait. Ça lui mettrait du pus partout. Au pied à terre, à la manoeuvre, pour décoller sa culotte, il poussait des gueulements horribles. Il se montrait plus au major, il s'entaillait tout ça lui-même, franchement, à plein lard, au couteau. Pflac!» (*Casse-Pipe*, p. 110).

<sup>66</sup> «Au feu! au feu! le cul en rilette! il a péri par son derrière! Le pauvre fi d'engagé! Les miches en avant.» (*Casse-Pipe*, p. 29). Cf. aussi l'ineffable pétomane à qui même son cheval ne résistait pas, *ibid.*, p. 114. «Tu le renflais tout du bout de l'horloge. . . tellement il cognait de sa vacherie. . . Jamais on peut croire une vérole comme homme à ce point-là. . .». (*Ibid.*, p. 67).

<sup>67</sup> «Un vrai bijou une petite baguette! Mon garçon, c'est un splendide ornement. . . oui. . . C'est l'orgueil du cavalier une petite baguette! / . . / petit jeune homme! Triste frappe, votre baguette est pourrie! Un kilo de rouille dans son pétard». (*Ibid.*, p. 23-24).

<sup>68</sup> Fragment inédit de *Casse-Pipe*, *Cahiers de l'Herne*, p. 26.

<sup>69</sup> *Casse-Pipe*, p. 111.

tecteur, l'énorme coffre contre lequel s'entasse une montagne de fumier encore fumant. «C'était chaud dans le fond de la mouscaille, gras et même berceur<sup>70</sup>».

L'endurance serait cette Loi — la Patrie — subie, assumée ensuite (blessures, décorations): dès le *Voyage*, Bardamu à l'hôpital militaire avait compromis et maîtrisé la clownerie du patriotisme<sup>71</sup>, et le Céline des dernières années se resserrera du même cocorico, avec la même mauvaise foi. Mais sous l'obscénité de ce discours, la traversée du fascisme va révéler l'essence de la francité de Céline: quelque chose d'enfantin<sup>72</sup>. Sans héroïsme ni volonté crispée, le giron serait une ligne de fuite — la Matrice — jamais réalisée mais toujours en réserve de sens.

*Guignol's band* évoque encore un homme de la lignée du père: le grand-père paternel<sup>73</sup>, un notable provincial, homme de lettres plus qu'homme de sens, contrairement à Courtial. Il avait été professeur de rhétorique, «il faisait les discours du Préfet, je vous assure dans un sacré style! [. . .] Il remportait toutes les médailles de l'Académie Française<sup>74</sup>»: il aura établi la formule d'une utopie — celle de l'écriture sans alarme, heureuse, c'est-à-dire reconnue et irresponsable. Dérives sémiotiques ou irruption du réel: l'expérience trouve à se relancer. Interférence imaginaire possible, le grand-père lui aussi participe du procès, «les autres livres [. . .] tout hideux noirs, tout lourds à l'encre, morts phrasibules, morts rhétoreux» sont pulvérisés par son secret «vraiment absolument funeste»: «— Enfant, pas de phrases! . . .<sup>75</sup>».

Écrire, le propre de la lignée paternelle. Or c'est en prime de sa lutte pour la propreté qu'Auguste reçoit son élégance, son style — et inversement c'est par la merde que sa paranoïa se dévoile: «Son cauchemar, c'était le nettoyage du carré devant notre boutique, les dalles qu'il fallait qu'il rince tous les matins avant de partir au bureau [. . .] C'était la pire avanie pour un homme de son instruction. Des étrons, il en venait toujours et davantage, et bien plus devant chez nous qu'ailleurs, en large comme en long. C'était sûrement un complot<sup>76</sup>».

Le caca, persécution d'Auguste; la constipation de sa femme<sup>77</sup>, les émotions sans retenue du rejeton glorieux de son récent certificat d'études<sup>78</sup>,

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>71</sup> «Ainsi rendu conforme à l'ardente littérature agressive, par un effet d'opportune mise en scène, (Branledore) jouissait de la plus haute cote morale. Il le possédait le truc, lui.» (*Voyage*, p. 98).

<sup>72</sup> *Harras* «Il nous voyait comme on était, bien défaitistes. . . pourvu que nous lui parlions français on pouvait y aller! . . . on était fait pour être absurdes, on pouvait y aller! . . . on était fait pour être absolument sans force, gagas, éperdus, amoureux de tout ce qui était la France. . . nos comportements dérailliers, nos vanes incendiaires, aucune importance! vétilles! gamineries! . . . nos vaches roublardises? tradition espiègle! . . . notre prodigieux «historisme» rachetait tout! . . . ach, was nun? . . . nous derniers tenants du «plaisir de vivre»! . . . (*Nord*, p. 101).

<sup>73</sup> Auguste, comme le père de *M. à C.*

<sup>74</sup> *Guignol's band*, p. 376.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 376.

<sup>76</sup> *M. à C.*, p. 60.

<sup>77</sup> «C'était sa phobie à lui qu'elle aille pas régulièrement, ça le hantait. Les traversées ça constipe. Il pensait plus qu'à son caca.» (*Ibid.*, p. 106).

jusqu'à son patron, monsieur Méfaise. . .<sup>79</sup>, tout se ligue contre lui pour l'emmerder. Par contre ce caca ne rebute pas la mère. Ni la grand-mère Caroline qui, après le jonc pour déboucher la tinette, n'hésite pas à y plonger les deux bras<sup>80</sup>. La merde, odeur de mort; Caroline en mourra, et cadavre provoquera par son odeur le vomissement de Ferdinand<sup>81</sup>.

Le pet partagé signe la connivence sexuelle des parents avant qu'ils ne referment la porte de leur chambre, et c'est à propos de la furie grotesque du père — qui n'en sera que la forme sublimée (les coups de pistolet dans la cave) — que se modifieront les alliances, rapprochant la mère et Ferdinand<sup>82</sup>.

La réserve de sens serait la complicité profonde entre les femmes et les excréments. Profonde ou plutôt, tissée de mille fils serrant le fils de leurs entrelacs; de cette complicité se motivent bien des échanges, des substitutions. Il fallait à Caroline se transformer en homme pour dégager — un jonc-phallus en main — le tuyau bouché, pour faire vendre ses derniers romans et siphoner le coffre rétif de son éditeur, c'est en pute que Céline devra se déguiser. Dans les deux cas, l'issue aura été fatale.

Les femmes font dériver.

Caroline, la grand-mère maternelle serait l'ouverture au figural: c'est elle qui emmène Ferdinand au cinéma sans phrase; — il y aura plus tard des ballets sans musique, sans personne, sans rien; du figural pur. Avec elle, il apprend à lire, «c'était l'histoire du Roi Krogold. . . Je la connaissais bien moi l'histoire. . . Depuis toujours. . . Depuis grand-mère Caroline. . . On apprenait là-dedans à lire. . .<sup>83</sup>» Sur les genoux de Nora, le texte même de cette légende — dans laquelle on a appris la lecture — aura tendance à se dissoudre dans un figural de plus en plus érotisé (énorme livre, illustrations, tranches dorées, les doigts de Nora «comme des rais de lumière, sur chaque feuillet à passer<sup>84</sup>», l'idiot Jonkind, le hors-langage, faisant tomber une pluie de pâquerettes).

Krogold, légende celte, vieux fonds alimentant la littérature médiévale, lié ainsi à la mère, la bretonne: Destouches, parisien, eut une maison en Bretagne, et le fantasme d'un Céline celte.

Une troisième dérive découle de cette expérience enfantine: que la mère n'est pas intacte «Je savais. . . j'avais honte. . . C'était les jambes à maman,

<sup>78</sup> «J'avais pissé dans ma culotte recaqué énormément [. . .] Je l'ai embrassé de bon coeur. . . Seulement j'empestais si fort qu'il s'est mis à renifler. . . Ah! comment! qu'il m'a repoussé. . . Ah! le cochon! . . . le petit sagoin! . . . Mais il est tout rempli de merde! . . .» (*Ibid.*, p. 111).

<sup>79</sup> L'un des contremaîtres de Ferdinand s'appellera Lavelongue.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 62-63.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 121.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 207.

jambes à maman, la petite et la grosse. . .<sup>85</sup>»: jambages élégants du père, jambe boquillone de la mère. La porte de la chambre parentale se referme, après la colère d'Auguste où, devenu pénis «il se poussait au carmin, il se gonflait de partout». Alors «dans toute la rue de Babylone y avait plus qu'un cheval au pas. . . BUM! BUM! ce fiacre à la traîne. . .<sup>86</sup>» La phallus sadique du père fait sa marque dans la mère.

Identifié à la mère par le nom (le pseudonyme), il faut l'être aussi par le corps, fantaisie de l'éclat d'obus dans la tête, très réels bruits occasionnés par la blessure à l'oreille, enfin l'image d'un vieux Céline boiteux. Le double de cette dérive d'image sera la mère intacte, aux jambes parfaites: la danseuse.

Beaucoup plus tôt, le fils s'était interrogé sur l'origine — sur l'orifice (sa thèse avait été consacrée aux travaux et à la passion de Semmelweis, l'accoucheur). Effrayante découverte du ventre d'où «ça fond, ça coule, ça saigne»; que pourrait-elle engendrer sinon cette vérité létale, «la mère Cezanne arrivait alors avec son jonc trifouilleur. Je l'observais à s'escrimer. . . Moi, qu'elle me conseillait, si j'étais à votre place, en douce je débarrasserais les femmes qui sont enceintes<sup>87</sup>». La mère, la mort, la merde. Mais on ne saurait y survivre, il faut alors inventer la Féminité; Céline consignera son fétiche dans les muscles, ou mieux encore, dans une aura indicible émanant de la danseuse.

Que cette aura se laisse capter et naît alors l'écriture, mais disparaît la danseuse. Enclenché, le mécanisme fomentera de nouveaux livres, se rassasiant d'autres femmes. Une danseuse accompagne Céline appuyé sur ses cannes, elle le complète. Passent dans les livres de délicieuses vieilles dames, de très jeunes filles: indices de cette borne que le fétiche propose à l'expérience. Sa lucidité cependant ne permet pas à Céline d'ignorer la vérité funeste qu'il avait recherchée. A-t-on jamais pris au sérieux, ou même cherché à entendre cette fable qui aurait constitué le dynamisme de la fuite à travers l'Allemagne: plein nord vers une importante somme d'argent tirée de la vente des livres, confiée avant guerre à une femme (une danseuse, bien sûr) et enfouie au Danemark — nord à crédit. Copenhague devait être un point de chute, et effectivement les fuyards y tombèrent, dans un cul de basse-fosse; et comme une dame<sup>88</sup>, au fond du trou, c'est par le bas que Céline se décomposait (pellagre).

«Elle a tout fait pour que je vive, c'est naître qu'il aurait pas fallu<sup>89</sup>», naissance manquée donc, *intra faeces*; être, pour Ferdinand, c'était devenir

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>87</sup> *Voyage*, p. 340.

<sup>88</sup> «Les femmes ça décline à la cire, ça se gâte, fond, coule, boudine, suinte sous soi! mutines à poison, gredinettes, pertes, fibromes, bourrelets, prières. . . C'est horrible la fin des cierges, des dames aussi». (*Féerie*, p. 16).

<sup>89</sup> *M. à C.*, p. 43.

la merde de sa mère. Métonymiquement d'abord: il est sale<sup>90</sup>, ses copains sont sales (Popaul, le petit André); la merde devient signe — de la méchanceté<sup>91</sup>, de l'aliénation<sup>92</sup> et de la contestation<sup>93</sup>. Métaphoriquement plus tard: par une ontologie voyou (l'être de l'étron), devenir un caca expulsé de l'intestin social — dont le modèle serait le Passage des Bérésinas<sup>94</sup> (ce nom conjugue la catastrophe, la circulation; et en tant qu'intestin, l'expulsion). C'est «l'article 75 au cul» qui avalisera la réussite de Céline, il sera devenu la foire de la France.

Cette hypothèse est, bien entendu, une fiction: c'est-à-dire qu'elle est indécidable. On pourrait la rendre systématique, faire du caca un thème, un concept *ad hoc*. Mais justement la merde, comme le rire, est la rupture d'une homogénéité (transformez la merde en concept, vous obtenez la légalité subjective meurtrière à laquelle sera en butte Céline), une fuite dans le système (voyez la foire: lieu de l'échange, du commerce, de l'économie, mais aussi son excès, le désordre de la diarrhée, ça coule à travers, de travers). La merde: une substance, trace d'un «travail» négatif; cette négativité serait topiquement une Fuite, politiquement une Anarchie, discursivement un Désordre de l'Histoire, ontologiquement une Catastrophe. . .

Céline, dans la trilogie, se lance dans une anamnèse qui l'amène à occuper une (sa) place dans le symbolique: après convocation du style et de l'Histoire, son discours historique tiendra moins de l'empirique que du fabulatoire. Ce qui fabule ici étant plus une société hallucinée qu'un écrivain trompeur. Paradoxalement ce texte tout en mémoire individuelle (et Céline l'avait excellente) transforme la narration en une insistante remémoration du catastrophique social: la catastrophe est en même temps antérieure (on la redit dans le récit) rejetée (on la re-cite) et à venir (*Nord* s'ouvre sur ces mots: «oh, oui me dis-je, bientôt tout sera terminé. . . ouf! . . . assez nous avons vu. . .»). Pourquoi, sinon parce que la catastrophe en dévoilant son essence met à sa place «propre» l'homme, cette résultante du pacte social. Elle a toujours eu lieu, sous cette forme dont Freud nous dit qu'elle est un meurtre commis en commun: notre éthique ne fait qu'en reproduire le geste dans un éternel Cirque Maxime.

Peut s'ouvrir alors l'ère de la Chronique. A. Jolles proposait ceci: que l'Histoire apparaît au moment où l'effectif devient crédible<sup>95</sup>; la Chronique

<sup>90</sup> «Je commençais à sentir très fort, presque aussi fort que l'évier», (*Ibid.*, p. 100).

<sup>91</sup> Après l'épisode de la fronde «tout le monde au Passage a été d'avis qu'on devrait me purger». (*Ibid.*, p. 88).

<sup>92</sup> «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, j'avais toujours une gifle en retard. . .» (*Ibid.*, p. 55).

<sup>93</sup> De l'ordre scolaire, en particulier: «On avait tous la merde au cul. C'est moi qui leur ai appris à se garder l'urine dans des petites bouteilles». (*Ibid.*, p. 88).

<sup>94</sup> «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». (*Ibid.*, p. 56). Aussi le couloir-tinette du Löwen, dans *D'un château l'autre*.

<sup>95</sup> *Op. cit.*, p. 170.

serait ce discours historique dans lequel la crédibilité repose sur ces deux éléments: d'une part les faits sont rapportés par des témoins, d'autre part les témoignages restent ouverts à la confrontation avec les opinions et les interprétations d'autres témoins. Le débat entre témoignages contradictoires tournera donc autour d'un noyau; l'acceptabilité du témoin, sa dignité. Les Chroniques de Céline nous imposent un critère de jugement. L'on sait qu'en grec s'opposent deux suffixes, *-têr* et *-tôr*, le premier indiquant une essence, le second une contingence; la plupart des noms admettant l'un des suffixes admettent l'autre aussi. Mais dans certains cas la duplication est impossible: le Sôtêr des textes chrétiens ne peut être que le Sauveur par essence; inversement le témoin, ne peut l'avoir été que par accident. Selon Céline, le seul témoin acceptable déborde de caractère contingent: il a reçu une investiture accédant ainsi à l'Être-Témoin. «Vous vous dites en somme chroniqueur? Ni plus ni moins! . . .<sup>96</sup>»; chroniqueur, c'est-à-dire témoin d'avoir été intimement (essentiellement) lié au fascisme<sup>97</sup>; écrivain de s'être mis dans la position de tout écrivain sérieux<sup>98</sup>. La dignité de chroniqueur gît dans son indignité nationale (prononcée par le tribunal en 1950). En sursis, c'est-à-dire désigné par la mort, le Chroniqueur peut se nommer, s'oindre: du *je* lyrique de ses textes au *je* du *Professeur Y* qu'il «le recouvre toujours, très précautionnement de merde<sup>99</sup>». Le rire et la détestation, les deux effets — Céline, trouvent leur cause dans ce nom<sup>100</sup>.

Dans la mesure où la merde provoque l'hilarité, elle peut être regardée comme analogue à d'autres corps étrangers qui la provoquent tels que les parasites du corps, les personnages éminents (en tant qu'objet de caricatures), les fous, les maladaptés et surtout les mots introduits d'une certaine façon dans des phrases qui les excluent<sup>101</sup>.

Le sujet de la Chronique s'installe dans un temps circonscrit: celui des événements dont il a été le témoin, bien sûr; mais surtout parce qu'il a été astreint à une temporalité différente. Son temps n'est plus celui des annales, mais celui de l'anal.

Les retours en arrière réduits au premier épisode de *Mort à crédit*, de *Guignol's band*, tendent ensuite à se généraliser en une marquerie narrative

<sup>96</sup> *Nord*, p. 12.

<sup>97</sup> C'est le point nodal de sa condamnation par Londres.

<sup>98</sup> «tout artiste qui échappe à l'échafaud (ou au poteau si vous voulez) peut être la quarantaine passée, considéré comme un farceur. . . . Puisqu'il s'est détaché de la foule, qu'il s'est fait remarquer, il est normal et naturel qu'il soit puni exemplairement. . . .» (*Entretiens avec le Professeur Y*, p. 9).

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>100</sup> «Il faut être plus qu'un petit peu mort pour être vraiment rigolo! voilà! il faut qu'on vous ait détachés». (*Ibid.*, p. 67).

— «Personne aime le je d'autrui [. . .] ainsi du caca, vous remarquerez? . . . chacun supporte à ravir l'odeur de son propre caca, mais l'odeur du caca d'Estelle, que vous adorez, soi-disant, vous est beaucoup moins agréable! de l'air! que vous hurlez!» (*Ibid.*, p. 70).

— Se comparant à Joinville, Villehardoin «mais notre français là, si strict mièvre, académisé presque à mort, je me ferai traiter d'encore plus abject, étron des Pléiades» (*Rigodon*, p. 194).

<sup>101</sup> BATAILLE, *O.C.* I, p. 72.

dans les Chroniques, introduisant la nécessité du lecteur (ce corps étranger); «m'en veuillez pas si je vous raconte tout en désordre. . . la fin avant le commencement! . . . la belle histoire! la vérité seule importe! . . . vous vous y retrouverez! je m'y retrouve bien! . . .<sup>102</sup>».

Les mots obscènes, fortement chargés d'éléments moteurs, provoquent l'irruption hallucinatoire de l'extérieur dans le discours liant deux sujets<sup>103</sup>; corps étrangers assurant la dynamique scandaleuse du style, comme cet étron signifiant la passion conjoignant les parents alcooliques et tortionnaires, voisins de Bardamu<sup>104</sup>.

Les injures ont une fonction analogue. Dans la même scène atroce, ce sont moins les coups que les insultes qui blessent la petite fille: «Tais-toi maman! Bats-toi maman! Mais tais-toi maman!<sup>105</sup>!» Ailleurs<sup>106</sup>, une bordée d'injures peu orthodoxes donne l'avantage à Céline dans un amène échange avec les passagers fantômes de la «Publique»: «coloquintes! volubilis! hé! clématites. . . «Clématites» les déconcerte! . . . ils savent plus»; l'injure joue ici avec évidence son rôle de stupéfaction des codes admis. Quant à l'argot, c'est encore son caractère disjonctif que Céline exploite chez lui, trouant son discours pour y faire passer les pulsions; «l'argot ne se fait pas avec un glossaire, mais avec des images nées de la haine, c'est la haine qui fait l'argot<sup>107</sup>».

La Race permettait de conjoindre deux conceptions de la vérité — une vérité propre aux choses et une vérité propre au discours. Une vérité des corps, de la reproduction: une vérité femelle; et une vérité savante, physiologique, psychologique, sociologique: une vérité mâle (celle du discours raciste). Le pamphlétaire s'identifiait à la vérité et cette vérité devait être un excès; il éprouvait deux modalités différentes de la vérité excessive. Dans l'ordre du discours, il devait construire le Juif par généralisation:

un Juif me hait (Gutman dans *Bagatelles*)  
je découvre avec horreur tous les Juifs, et tous sont haineux  
le Juif hait  
le Juif est, sa haine lui donne son identité ontologique;

mais ses allocutaires, les Français pour qui Céline avait entrepris sa croisade, restaient sourds à ses raisons. Seconde découverte, si le Juif n'est pas haï en retour, c'est qu'il est l'imposture même, c'est qu'il n'a pas d'être. Première modalité de la vérité excessive: son irrémédiable contradiction. Laquelle n'était pas sans affecter le pamphlétaire, dont le cogito

je souffre, donc le Juif est

allait engendrer

<sup>102</sup> Nord, p. 18.

<sup>103</sup> Cf. FERENCZI «Mots obscènes», *O.C.* I, p. 126.

<sup>104</sup> *Voyage*, p. 275.

<sup>105</sup> *Voyage*, p. 275.

<sup>106</sup> *Château*, p. 129.

<sup>107</sup> «L'argot est né de la haine» (*Cahiers de l'Herne*, p. 39).

le Juif est imposture, donc je souffre en tant que je suis la vérité.

Bien entendu il faudra soutenir l'exorbitant de cette identification du sujet à la vérité. Celle-ci ne pouvait être fondée que par le recours à l'ordalie, à l'épreuve de Dieu, où seul son corps peut légitimer le témoin. Or, bien sûr, le corps y achoppe; car dans l'ordre des corps, la vérité excessive est ailleurs que dans le corps — dans l'aura, la magie qui émane de la danseuse. . .

La Fuite rejoue autrement le coup des deux modalités de la vérité excessive pamphlétaire. Le «je» n'y est plus le même; il peut, en chroniquant, narrativiser sa souffrance. Contrairement à l'autorité conservatrice qui se fonde sur un deuil partagé par la communauté ou celle des fascistes qui se fonde sur l'épisode maniaque de la mise à mort sans cesse perpétrée de l'ordre ancien, le deuil du chroniqueur est solitaire et sa manie ne s'investit pas dans le socius mais dans l'écriture. Contrairement au fond mégalomane de la mélancolie (en me suicidant, je ferai disparaître l'horreur du monde, j'expierai pour la plus grande gloire de la race) ou de la manie (en rebâtissant le monde, je parviens à ignorer l'angoissante persécution liée à l'horreur d'exister), le paranoïaque maintient la persécution d'où il tire paradoxalement sa puissance.

Le chroniqueur parano narrant la Fuite conserve la vérité excessive du corps, l'aura féérique, mais les transpose dans l'ordre du discours, avec toutes les ambiguïtés que cela entraîne. Il ne s'agit plus d'écrire la danseuse, ni d'en faire l'instance devant laquelle l'ordalie se joue; il faut faire de l'aura un principe d'écriture. Bribes mélancoliques du passéisme stylistique, — les archaïsmes nombreux des Chroniques —, dynamisme maniaque de la création d'un style inoui, puissance de la voix du persécuté, sont mis au service d'une nouvelle vérité: celle de l'écriture. Elle est peut-être ambiguë, mais la contradiction ne l'atteint plus; la mauvaise foi peut s'ancrer ici, Céline se prend pour un écrivain (on le persécute pour le style du *Voyage* et non pour le contenu des pamphlets), l'imposture ne le menace plus car il n'est plus cette vérité que devrait dire son texte, il est une écriture vraie. Et d'autant moins suspecte qu'elle sera féérique, habile, sur-femme en proportion de la quantité de merde dont le «je» qui l'assume se sera recouvert.

Paul BLETON  
Télé-université