

UNIVERSITE DE PAU ET DES PAYS DE L'ADOUR

ECOLE DOCTORALE 481 SCIENCES SOCIALES ET HUMANITES

CRPHL - Centre de recherche poétiques et histoire littéraire

UNE LECTURE DE L'ESPACE ROMANESQUE CELINIEN

THESE

Pour l'obtention du Doctorat en Langue et Littérature françaises

Présentée et soutenue publiquement par

Suzanne MUNSCH

Le 18 octobre 2011

Thèse dirigée par Monsieur le Professeur Michel BRAUD

Membres du jury :

M. Denis BERTRAND, Professeur, Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis

M. Michel BRAUD, Professeur, Université de Pau et des Pays de l'Adour

M. Jean-Yves CASANOVA, Professeur, Université de Pau et des Pays de l'Adour

M. Alain CRESCIUCCI, Professeur, Université de Rouen

Mme Suzanne LAFONT, Professeur, Université Paul Valéry, Montpellier

**UNE LECTURE DE
L'ESPACE ROMANESQUE CELINIEN**

A Christine et Bunny

Remerciements

Mes premiers remerciements vont à Michel Braud pour le soin de ses relectures et la pertinence de ses commentaires qui ont pu me conduire vers de nouvelles pistes de recherche.

Je tiens à remercier le Centre de recherches en poétique et histoire littéraire, pour son investissement auprès des doctorants, son soutien financier et moral, et plus particulièrement son directeur Jean-Yves Casanova.

Je tiens à remercier Gérard Lahouati, sans la motivation duquel, au départ, ce projet d'étude n'aurait pu être mené.

Je tiens à remercier mon précieux entourage, parents, soeurs, amies, amis... pour les raisons qu'ils savent.

Sommaire

Introduction. **13**

Première partie. **27**

Structuration d'un espace romanesque : définition des composantes spatio-temporelles de l'œuvre célinienne. **29**

A/ Le *Voyage* à l'œuvre : de l'espace-lieux vers la structuration de l'œuvre. **33**

B/ Dialogues chronotopiques : de la transgression d'une structure mémorielle à l'émergence de la fiction. **159**

Deuxième partie. **319**

Mouvement central d'un espace romanesque : déstructuration spatio-temporelle et libération sensitive. **321**

A/ D'une lecture diachronique vers une lecture synchronique de l'espace romanesque à partir d'un centre corporel. **327**

B/ De la construction organique de l'espace romanesque : un texte lu comme un « corps sans organes ». **349**

C/ Construction sensitive d'un espace romanesque : un texte lu comme un « corps sans organes ». **387**

D/ L'espace « orgique » de *Féerie* pour une esthétique jubilatoire. **509**

Troisième partie. **523**

Ecrire sur les ruines d'un espace romanesque. **525**

A/ Fonctionnement cognitif de la représentation : la recherche d'une abstraction. **529**

B/ Investissement affectif de l'espace de représentation : la déstabilisation d'une structure cognitive. **639**

Conclusion. **709**

Bibliographie. **717**

Table des matières. **757**

Introduction

De *Voyage au bout de la nuit* à *Rigodon*, un espace romanesque se construit. Cet espace se définit par les liens que les huit romans¹ de Louis-Ferdinand Céline entretiennent entre eux, par les ruptures qui les dissocient, par les évolutions qui les caractérisent. Ces liens, ces ruptures, ces évolutions peuvent être d'ordre linguistique, sémiotique, thématique, stylistique, poétique, poïétique, génétique, autobiographique, historique... Ils participent à la définition de l'œuvre à tous ses niveaux. Ils s'associent pour former un espace romanesque, c'est-à-dire un ensemble de roman, unité complexe qui possède une forme singulière, une dynamique propre. Chaque roman constitue aussi une unité complexe. La définition d'un espace romanesque exige des allers-retours analytiques entre un plan précis de l'œuvre et un plan global.

Considérer l'œuvre célinienne comme un espace romanesque, c'est lui reconnaître une spatialité singulière. Dans *Figure I*, publié en 1966, Gérard Genette reconnaît comment « la littérature – la pensée – ne se dit plus qu'en termes de distance, d'horizon, d'univers, de paysage, de lieu, de site, de chemins et de demeure : figures naïves, mais caractéristiques, figures par excellence, où le langage s'*espace* afin que l'espace, en lui, devenu langage, se parle et s'écrive² ». Ce rapport souligné entre espace et langage, espace et écriture, façonne l'enjeu de notre recherche. Comment comprendre cet espace linguistique, littéraire ? Quelle essence lui donner ? Quelle fonction lui attribuer ?

Le propos de Gérard Genette laisse la notion d'« espace » dans une incertitude, confondue avec celle des « lieux ». Soutenir que la pensée romanesque, celle qui produit le

¹ Selon les aléas de l'écriture et de la publication, certains des romans de Louis-Ferdinand Céline, comme *Guignol's band* et *Féerie pour une autre fois*, sont parus en plusieurs volumes (les seconds tomes respectifs de ces romans étant intitulés *Le pont de Londres* – parution posthume – et *Normance*). Il est aussi à noter que nous ne prenons pas en compte, dans notre corpus d'analyse, le texte des *Entretiens avec le professeur Y*, lequel importe surtout pour sa fonction d'« art poétique » célinien. Nous l'évoquerons dans notre étude à un niveau seulement allusif ou comparatif. Enfin, les références de pagination pour chacun des romans étudiés sont, dans ce travail de thèse, données à partir de l'édition Gallimard dans la collection « Bibliothèque de la Pléiade », dirigée par Henri Godard : *Voyage au bout de la nuit* (abrégé en *Voyage*) et *Mort à crédit*, réfèrent à *Romans I*, Paris, Gallimard, 1981 ; *Casse-pipe* et *Guignol's band (I et II)* réfèrent à *Romans III*, Paris, Gallimard, 1988 ; *Féerie pour une autre fois* (abrégé en *Féerie I et II*) réfère à *Romans IV*, Paris, Gallimard, 1993 ; *D'un château l'autre*, *Nord* et *Rigodon* réfèrent à *Romans II*, Paris, Gallimard, 1974.

² Gérard Genette, « Espace et langage », in : *Figures I*, Paris, Seuil, 1966, (coll. « Tel Quel »), p. 108.

roman, se définit en termes d'espace, est-ce nécessairement rapporter la représentation à celle de lieux, de paysages, d'entités géographiques ou topographiques ? Gérard Genette, qui qualifie ces figures de « naïves », se montre déjà accusateur. Ses soupçons se confirment dans *Figures III*, lorsqu'il refuse d'accorder une importance au « lieu » – narré ou narratif³ – privilégiant la seule distance temporelle entre le temps de l'histoire et celui de la narration, voyant dans « ce qui la remplit et qui l'anime [...] un élément capital de la signification du récit⁴. »

Pour devenir un élément viable et utile à l'analyse critique d'une œuvre, à côté du temps, l'espace doit être considéré pour sa « spatialité littéraire active et non passive, signifiante et non signifiée, propre à la littérature, spécifique à la littérature », pour sa « spatialité représentative et non représentée⁵ ». En dégagant l'analyse littéraire de la seule préoccupation du « lieu », Gérard Genette rappelle dans *Figures II* que « l'art de l'espace par excellence, l'architecture, ne parle pas de l'espace », mais « fait parler l'espace, [...] [que] c'est l'espace qui parle en elle, et (dans la mesure où tout art vise essentiellement à organiser sa propre représentation) qui parle d'elle⁶ ».

Cette spatialité littéraire active, Gérard Genette la repère au niveau du langage, à travers cette combinaison entre le paradigme de la langue et l'accomplissement syntagmatique de la parole, entre un axe vertical et un axe horizontal. Il la décèle aussi à travers l'acte d'écriture, l'étirement des phrases, du texte, jusqu'à la production d'un espace-livre. Il relève enfin sa spécificité littéraire au niveau du style, et des « figures » (ou tropes) qui contredisent la linéarité diachronique de la phrase conventionnelle pour en renverser le sens, mais d'abord l'espace. Cette spatialité littéraire est représentative du geste ou de l'intention qui produit un objet tel que le roman. L'étude de l'espace romanesque, définie comme l'analyse d'une spatialité littéraire, est un moyen de saisir un objet littéraire dans l'acte de sa production.

Notre analyse de l'espace romanesque n'y gagnerait-elle pas, cependant, à rapprocher cette spatialité représentative de l'acte créatif (production romanesque) d'une spatialité représentée (les lieux), expression manifeste d'un discours énonciatif, parole d'un énonciateur sur sa propre production ? Gérard Genette refuse, très justement, de confondre « espace » et « lieu », mais manque peut-être d'interroger leur relation. Il pourrait en effet exister un lien étroit entre la définition d'un espace romanesque qui comprend l'œuvre comme une entité

³ Lieu de l'histoire / Lieu où s'effectue l'acte de narration.

⁴ Gérard Genette, *Figures III*, Paris, 1972, (coll. « Poétique »), p. 228 ou *Discours du récit (essai de méthode)*, Paris, Seuil, 2007, (coll. « Points »), p. 223-224.

⁵ Gérard Genette, « La littérature et l'espace », in : *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, (coll. « Tel Quel »), p. 44.

⁶ *Ibid.*

structurelle et dynamique, et les composants figuratifs que sont les lieux. Car le lieu, lorsqu'il est figuré dans un récit, n'est pas seulement un décor prêté à l'histoire, il constitue un nœud structurel significatif.

Le lieu retient du « temps comprimé » selon la définition bachelardienne⁷, ou se fait le marqueur de l'événement. Le lieu spatialise le temps, lui donne une forme, lui donne une expression. Parce qu'il favorise l'expression d'une temporalité et parce que le temps est une donnée subjective, le lieu devient un élément purement subjectif. Il cesse de constituer cet élément abstrait, cette figure décorative de la représentation, pour devenir constituant structurel d'un espace anthropologique, perçu par un sujet⁸. Ainsi Michel de Certeau peut-il écrire que « l'espace serait au lieu ce que devient le mot quand il est parlé⁹ ». Le lieu devient espace, offre à l'analyse littéraire un espace, une spatialité dans la mesure où il est pratiqué par une subjectivité, un temps singulier, celui d'un « je » devant l'événement démultiplié du monde. Dans un texte romanesque, ce « je », susceptible d'assurer le passage entre la figure du lieu et la spatialité structurelle de l'espace, est assumé par le regard d'un personnage, être temporel, focalisé par une énonciation narrative.

Par un acte narratif empreint de subjectivité, l'écriture du lieu fait glisser le lecteur vers l'espace. La représentation du lieu induit la formulation d'un espace, d'une spatialité toujours associée à une temporalité. Ce premier espace, nous pourrions le nommer « espace représenté ». L'espace représenté renvoie dans un récit à la figuration subjective des lieux de l'histoire, de ses territoires, et domaines. L'espace représenté constitue le plan donné de l'histoire à son niveau structurel et anthropologique : il désigne les conditions spatio-temporelles qui nouent un sujet au monde dans une histoire narrée.

A observer l'espace représenté de l'œuvre romanesque célinienne, ces éléments de structuration que sont les lieux, une dynamique structurelle plus globale se dégage, formant une figure abstraite que nous pourrions nommer « espace de représentation ». L'espace de représentation naît d'une lecture de l'espace représenté, mais dépasse le plan manifeste du texte pour atteindre la pensée (en acte) qui le motive. L'espace de représentation assure le passage d'une énonciation subjective focalisée (à travers le lien entre un personnage et un

⁷ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957, p. 27 : « Dans ses mille alvéoles, l'espace tient du temps comprimé. L'espace sert à ça. »

⁸ Sur la définition de l'espace anthropologique, voir Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, (coll. « Tel »), p. 324-344.

⁹ Michel De Certeau, *L'invention du Quotidien, 1, (Art de faire)*, Paris, Gallimard, 1990, (coll. « Folio / essais »), p. 173.

narrateur), qui appartient au plan donné du texte, à une pensée créatrice, subjectivée par une figure d'auteur, sous-jacente à l'énonciation¹⁰.

L'espace représenté tient à la structuration spatio-temporelle de l'énoncé romanesque. L'espace de représentation tient à la structuration d'une pensée créatrice, soustraite de l'espace représenté. A travers une spatialité, une forme, une structure, des lignes d'approche, des lignes de fuite, une représentation viendrait se loger et se définir en acte. L'expression structurelle de la représentation rend compte d'une pensée créatrice. Ce rapport entre une pensée créatrice et les données structurelles d'un espace demande à être justifié par quelques détours philosophiques.

La compréhension de l'espace comme expression formelle d'une pensée subjective, remonte aux théories kantienne. A Emmanuel Kant, revient l'initiative d'une « révolution » philosophique qui place le sujet au centre du monde et le monde sous la limite d'une intuition subjective. Chez Kant, l'intuition¹¹ que le sujet peut avoir du monde tient aux données subjectives d'un filtre temporel. Le sujet possède en lui le temps qui lui permet d'appréhender ce monde. Le temps est un élément ontologique, qui appartient à l'être comme forme donnée de l'intuition, repérable par la sensibilité¹², et dont le sujet use pour saisir le monde. Or, tandis que le sujet saisit le monde grâce aux données temporelles, il s'en détache simultanément. Le monde perd sa dimension absolue pour devenir relatif, une fois l'acte préhensif, temporel, exercé. Il devient « phénomène », « objet indéterminé d'une intuition empirique¹³ ». Si la connaissance, toujours relative¹⁴, que le sujet a des phénomènes qui lui sont internes est liée à cette forme du temps donnée *a priori*, la connaissance que ce sujet a des phénomènes qui lui sont externes (dans son rapport au monde) est liée à la forme de l'espace donnée *a priori*. L'espace désigne l'intuition formelle des phénomènes extérieurs du monde, mais ne doit pas

¹⁰ Il convient ici de discerner une triple énonciation, ce que Denis Bertrand nomme dans *L'espace et le sens (Germinal d'Emile Zola)*, Paris-Amsterdam, Hadès-Benjamins, 1985, (coll. « Actes sémiotiques »), p. 68-71: « sujet discursif » (qui renvoie, pour nous, au narrateur), « sujet narratif » (qui renvoie, pour nous, au personnage), et « sujet énonciatif » (qui ne renvoie pas, pour nous, à l'auteur en tant que personne biographique, ni même à l'auteur comme reconstruction figurée à même de s'insérer dans le texte – exemple avec les romans de *Féerie pour une autre fois* –, mais à la projection de cette figure à travers une pensée et un acte créateurs).

¹¹ Emmanuel Kant, *Critique de la raison pure*, Paris, Aubier, 1997, p. 117 : « De quelque façon et par quelque moyen qu'une quelconque connaissance puisse se rapporter à des objets, la manière dont elle se rapporte immédiatement à ceux-ci et dont toute pensée vise à se servir comme d'un moyen est en tout état de cause l'intuition. »

¹² Pour Emmanuel Kant la « sensibilité » correspond à « la capacité de recevoir (réceptivité) des représentations par la manière dont nous sommes affectés par des objets » (*Ibid.*, p. 117).

¹³ *Ibid.*

¹⁴ L'analyse kantienne, qui a une grande influence sur les penseurs après le XVIII^e siècle, agit en rupture d'une pensée à vocation totalisante qui est celle des Lumières, pensée héritière du cartésianisme qui croit en la possibilité de comprendre tous les phénomènes du monde de façon objective.

être confondu avec le monde. L'espace n'est pas immanent mais transcendant, chez Kant, quand il reste propre à la détermination subjective d'un rapport au monde, à l'implication du sujet, être temporel, dans le monde¹⁵. L'espace n'existe pas en-dehors du temps (et du sujet), chez Kant, tandis que le temps existe indépendamment de l'espace, à un niveau intérieur, ontologique¹⁶.

Si « l'espace a été longtemps le parent pauvre des études littéraires, où il n'a véritablement fait son apparition qu'au lendemain de la seconde guerre mondiale¹⁷ », la raison pourrait bien remonter à cette prééminence kantienne accordée au temps. Au début du XX^e siècle encore, la pensée du temps domine le champ philosophique. Avec Henri Bergson, le temps est même défait de toute spatialité. Bergson veut distinguer un temps intuitif d'un temps conceptualisé et spatialisé. Il refuse l'intuitivité que la pensée kantienne accorde à la forme de l'espace, même subordonnée à l'intuition du temps. Il veut faire du temps une pure intuition à la condition de sa « déconceptualisation », c'est-à-dire aussi de sa « désatialisation ». Bergson cherche un temps selon lequel l'être pourrait avoir une intuition (ou une conscience) pure du monde : ce temps doit être écarté de la pensée rationnelle, conceptuelle, scientifique, vidé de tout espace, de toute forme spatialisée. Ainsi, Bergson oppose-t-il à une pensée de l'instant, produit spatialisé du temps conceptuel, une pensée de la durée, seul régime temporel susceptible d'échapper aux démarcations de l'espace, à cet espace qui éloigne le sujet du monde en lui opposant les travers formels de la raison¹⁸.

La théorie bergsonienne, qui découle et renverse certaines données de la théorie kantienne, avance l'idée que toute représentation, acte réflexif, suppose un rapport entre l'espace et le temps, et que cette représentation là échappe déjà à une vérité phénoménale qui, elle, reste à l'abri des données spatiales, spatialisantes. Le temps représenté serait un temps qui, immédiatement, sortirait de l'intuition phénoménale (illimitée, continue) pour être soumis

¹⁵ Cette implication du sujet dans l'appréhension des phénomènes extérieurs, pour Kant, serait temporelle (intime) mais aussi charnelle. Voir à ce sujet l'article d'Olivier Féron, « L'incarnation de la raison », in : Jacques Poirier et Wunemberger Jean-Jacques (dir.), *Lire l'espace*, Bruxelles, éd. Ousia, 1996, p. 375-398.

¹⁶ Emmanuel Kant, *Critique de la raison pure*, *op. cit.*, p. 128-129 : « Le temps est la condition formelle *a priori* de tous les phénomènes en général. L'espace, en tant qu'il constitue la forme pure de toute intuition externe, est limité, comme condition *a priori*, simplement aux phénomènes extérieurs. En revanche, puisque toutes les représentations, qu'elles aient ou non des choses extérieures pour objets, appartiennent néanmoins en elles-mêmes, comme déterminations de l'esprit, à l'état interne, tandis que cet état interne, soumis qu'il est à la condition formelle de l'intuition interne, appartient par conséquent au temps, le temps est une condition *a priori* de tout phénomène général, et plus précisément de la condition immédiate des phénomènes intérieurs (de notre âme), et par là même aussi, de façon médiate, celle des phénomènes extérieurs. »

¹⁷ Extrait repris d'un appel à communication rédigé par Audrey Camus et Rachel Bouvet, à l'initiative d'un colloque, « Topographies romanesques », organisé par *Figura* [voir : < <http://www.figura.uqam.ca/> >], le 5 et 6 décembre 2008.

¹⁸ Sur cette opposition bergsonienne entre « temps » et « durée », nous reviendrons précisément au cours de notre analyse. Voir ci-dessous p. 469 *sq.*

au risque de l'intellection, c'est-à-dire d'une spatialisation. Le temps représenté est un temps spatialisé. Le temps représenté est un espace. L'espace apparaît alors comme une façon de conceptualiser le temps et l'énonciation subjective qui porte cette temporalité. L'espace entretient un rapport privilégié avec la pensée réflexive, rationnelle, et éloigne le sujet de la pure intuition qu'il pourrait avoir du monde.

Parce qu'une œuvre romanesque est un objet travaillé, dont la conceptualisation dérobe le sujet-écrivain à l'intuition première qu'il a du monde, des qualités spatiales pourraient lui être prêtées. Si la pensée qui en régit la création peut être motivée par une vision immédiate et irrationnelle (au sens propre du terme) du monde, elle est rattrapée par des choix rationnels, des réactions logiques. Parce qu'une œuvre romanesque constitue un produit réfléchi et non strictement intuitif, elle pourrait être déterminée par sa spatialité, ou à travers un temps spatialisé, corrélation d'une temporalité subjective et d'une expression formelle. Cette pensée spatialisée donne naissance à un espace de représentation. L'analyse de cette spatialité, au cœur des romans céliniens, serait une manière de remonter progressivement du côté de cet acte conceptuel et rationnel qui définit la représentation, la pensée créatrice célinienne.

L'étude de cette spatialité, de cet espace de représentation, exige de revenir à la structuration spatio-temporelle de l'œuvre. L'espace de représentation tire son aspect structurel des unités que sont les lieux, des données corrélées d'une temporalité – conçue comme fond ontologique et subjectif d'une vision du monde – et d'une spatialité expressive. C'est en analysant ces données spatio-temporelles que nous pourrions parvenir à la délimitation d'un espace de représentation. C'est en observant les entités figuratives des « lieux » que cette conjonction spatio-temporelle pourra être délimitée. C'est grâce à l'observation d'un espace représenté que s'établit la forme structurelle de l'espace de représentation. C'est par cette forme structurelle et formelle, spatialisée et spatialisante que le roman devient « espace », que cet « espace » laisse entrevoir l'intellection, la pensée en acte qui lui est sous-jacente.

Concevoir l'œuvre célinienne comme un espace romanesque, c'est lui reconnaître une spatialité susceptible de laisser transparaître l'effort de conceptualisation, de rationalisation et d'élaboration du texte. Ce lien entre une spatialité romanesque et une pensée créatrice demeure encore hypothétique. C'est cette hypothèse que nos analyses cherchent à vérifier. Notre étude de l'espace romanesque célinien, en nous menant à l'identification d'un espace de représentation (à partir de l'observation d'un espace représenté, des lieux du récit), poursuit ce rêve utopique, celui de saisir un peu de cette pensée créatrice qui sous-tend l'acte d'écriture.

L'étude de l'espace romanesque célinien apparaît comme un outil, un point de vue – parmi d'autres – susceptible d'apporter sa pierre à l'édifice mouvant et tumultueux de la critique célinienne. L'étude de l'œuvre célinienne pourrait, à l'inverse, constituer ce support exemplaire et nécessaire à la promulgation d'un concept définitoire, celui de l'espace romanesque.

Une intuition préalable motive notre recherche. Les romans céliniens figurent une spatialité évidente quand ils promettent une lecture du voyage, de l'errance, du mouvement. Chacun des romans de Céline raconte l'histoire d'un déplacement, quand, même au plus fort de l'immobilisme, il s'agit de s'évader par l'imaginaire ou par l'émotion des murs d'une prison (pour *Féerie pour une autre fois*). La transposition n'est pas seulement narrative, thématique, elle s'avère poétique comme l'a étudié Henri Godard¹⁹. Les textes céliniens fonctionnent par déplacement, mobilité. Ils refusent l'enfermement, la stabilité. Une écriture de l'espace, du voyage, du déplacement, se pose chez Céline en symétrie d'un mouvement d'écriture. L'œuvre célinienne est empreinte d'une spatialité dynamique. Cette spatialité, qui suppose l'existence d'un espace romanesque, concerne le plan représenté (c'est-à-dire abouti) mais aussi l'acte de représentation. De l'étude d'un espace représenté à l'identification d'un espace de représentation, il s'agit de remonter à la source de la pensée créatrice célinienne, de vérifier le rapport entre « spatialité » et « pensée », d'attester, d'un point de vue fonctionnel, le concept définitoire d'« espace romanesque ».

Si l'œuvre romanesque célinienne possède un espace qui lui est propre, c'est-à-dire encore une pensée créatrice sienne, elle appartient à un contexte historique, épistémologique et littéraire. Ce contexte a une influence sur le contenu mais aussi sur la forme de la pensée célinienne, c'est-à-dire sur la spatialité de l'œuvre romanesque.

Sans pouvoir nous étendre sur la complexité qui anime la période de la première moitié du XX^e siècle²⁰, et en la ramenant au parcours de l'écrivain Louis-Ferdinand Céline, il importe de souligner l'événement de la première guerre mondiale. L'expérience de la guerre que vit le cuirassier Louis Destouches devient l'enjeu d'une blessure physique mais aussi psychique²¹. Par l'épisode de cette guerre, débute le premier roman de Céline, *Voyage au bout*

¹⁹ En témoignent les « notices » où Henri Godard étudie les données génétiques du texte intégral dans la collection « Bibliothèque de la Pléiade » chez Gallimard, ce passage d'un plan vécu, autobiographique, à un plan imaginaire. Voir aussi « Le vécu, le fictif, l'imaginaire », in : Henri Godard, *Poétique de Céline*, Paris, Gallimard, 1985, (coll. « Bibliothèque des idées »), p. 410 *sq.*

²⁰ Période qui s'étire plus justement jusqu'à la mort de l'écrivain en 1961.

²¹ Cette blessure permet la démobilisation de l'écrivain très tôt lors du conflit guerrier (le 27 octobre 1914). Cette blessure lui sauve la vie, en quelque sorte, tout en devenant le symbole d'une expérience qu'il n'oubliera pas.

de la nuit. Habité par le souvenir de cette expérience, l'écrivain (mais aussi l'auteur – à travers sa correspondance, ses interviews) prône un pacifisme désabusé. En exposant la raison de ce pacifisme, en jouant avec une telle excuse, il se laisse, paradoxalement, entraîner dans la violence irrationnelle des pamphlets, dans un discours accusateur qui, entre 1936 et 1941, cherche les coupables d'une seconde guerre mondiale. D'une guerre à l'autre, entre *Voyage* et *Rigodon*, toute l'entreprise romanesque célinienne se construit sur un lexique conflictuel, oppositionnel, une division, une faille, une unité perdue, une nostalgie mortifère. L'espace romanesque, la spatialité structurelle qui laisse transparaître les motivations de l'acte de représentation, les lieux qui participent à la construction d'un espace représenté, portent ce déséquilibre et cette violence intrinsèque à la pensée créatrice célinienne, ce qu'avec Albert Chesneau nous pourrions nommer le « *trauma* majeur et précoce de l'œuvre²² », moteur d'une « fantaisie à répétitions²³ ».

S'il est une logique obsessionnelle dans l'œuvre célinienne liée à ce contexte historique de la guerre et de l'entre-deux guerres, si cette logique est définie par une esthétique de la répétition, celle-ci favorise moins une cohérence que la dissolution du savoir : le monde perd l'assise de sa vérité et sa logique sémantique, troublé par le sentiment de la perte, d'une évanescence. Ce sentiment, présent dès le premier roman célinien, *Voyage au bout de la nuit*, conduit à l'écriture excessive des pamphlets où – ainsi que l'affirme Albert Chesneau – « l'argumentation [...] éclat[e] en une poussière d'affirmations partielles, non reliées entre elles et indéfiniment répétées²⁴ ».

Si l'espace est une donnée subjective, cognitive, qui permet de conceptualiser le monde, de définir sa vision extérieure, son expression structurelle pourrait tourner à vide, devant l'impossible saisissement du monde. La crise des deux guerres, la crise de l'unité du langage et de l'unité de la représentation, auxquelles les romans céliniens ne peuvent échapper, impliquent une spatialisation délicate, difficile. Le géographe Hervé Régnauld étend l'abîme spatial – qui recouvre la période du XX^e siècle – à une faille épistémologique : il écrit de l'espace qu'« on ne sait pas s'il est infini ou pas, on ne sait pas s'il va vers une contraction ou une dilatation infinie, on ne sait pas quelle forme il a... On sait juste qu'il n'a pas grand-chose

Voir à ce sujet, l'ouvrage très précis de Jean Bastier qui retrace de manière historique le parcours de Louis Destouches pendant cette première guerre mondiale : *Le cuirassier blessé (Céline, 1914-1916)*, Tusson, Du Lérot, 1999.

²² Albert Chesneau, *Essai de psychocritique de L.-F. Céline*, in : *Archives des Lettres modernes*, Paris, ed. Minard, n° 129, 1971, p. 5.

²³ Albert Chesneau reprend cette expression de Charles Mauron, *Psychocritique du genre comique*, José Corti, 1964.

²⁴ Albert Chesneau, *Essai de psychocritique de L.-F. Céline*, op. cit., p. 7

à voir avec l'expérience psychologique qu'on a de lui et qu'il demande une intellection beaucoup plus qu'une perception²⁵ ».

Quand les doutes vis-à-vis du « réel » ne cessent de s'accroître, c'est tout le concept d'espace qui dysfonctionne d'un point de vue structurel. Mais les textes céliniens ne plongent pas – ou pas encore – du côté de cette « intellection » qu'évoque Hervé Regnauld. L'énonciation célinienne soigne ses attaches au réel, quand elle désapprouve l'abstraction intellectuelle – trop attachée à l'enjeu du savoir – en lui opposant la garantie du corps. L'espace célinien conduit à l'échec de la structuration, de l'abstraction, de la représentation, laisse apparaître l'entité informelle du corps. Le corps, chez Céline, se décline à travers un prosaïsme à la fois prudent et osé devant le grand dogme du savoir. Le texte célinien, pour pallier l'impossibilité de la représentation, cherche une vérité du côté de ce que Maurice Merleau-Ponty appelle, dans *Le visible et l'invisible*, une « foi perceptive ».

Au moment où les lignes spatiales de l'écriture romanesque, où l'effort de spatialisation, c'est-à-dire de conceptualisation, relatif au geste d'écriture s'affronte à une impossibilité de représentation, il reste chez Céline ce corps. L'unité perceptive et sensible du corps pourrait, de manière oppositionnelle, « déspatialiser » l'œuvre romanesque, mais elle constitue aussi cette limite qui lui évite de sombrer totalement du côté de l'absence. Devant les défauts de l'intelligible, l'impossibilité d'une intellection, il reste à l'acte de représentation les qualités du sensible.

Par le privilège qui est accordé à l'action perceptive et sensible du corps, les textes céliniens luttent contre un défaut de vérité. Ce défaut de vérité est, certes, lié à cette faille épistémologique selon laquelle le savoir cesse de stabiliser l'image que l'homme se fait du monde. Ce défaut de vérité est aussi propre à l'univers romanesque. Le roman reste complexé par ses mécanismes illusoire (illusion réaliste). Henri Godard a bien cerné cette « crise de la fiction » dans laquelle s'inscrivent les romans de Céline, discernant dans le recours à l'autobiographie un désir de référentialité : le « je » donné comme instance d'un vécu, avoué progressivement comme autobiographique, apporte à l'œuvre une authenticité susceptible de tromper le leurre de la fiction, en y substituant, « par un réseau d'articulations et de rappels », d'un roman à l'autre, cet « élan vers la saisie globale de l'existence²⁶ ». Le recours à l'autobiographie est une manière de revenir du côté d'une unité concrète et sensible, de pallier

²⁵ Hervé Regnauld, *L'espace, une vue de l'esprit ?*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1998, p. 34. Propos cités par Bertrand Westphal, *La géocritique (réel, fiction, espace)*, Paris, Les éditions de Minuit, 2007, p. 14.

²⁶ Henri Godard, *Poétique de Céline, op. cit.*, p. 394.

le défaut d'abstraction qui est celui de la fiction. Le recours à l'autobiographie va de pair, chez Céline, avec l'implication d'une zone sensible au cœur de l'écriture romanesque.

Or, ce « je » autobiographique, sensible, reste une instance transposée, qui sert simultanément les déplacements, les exagérations de la fiction. La recherche référentielle qui anime l'écriture célinienne, et plus largement le contexte littéraire des années trente, ne désavoue pas le désir de fiction qui alimente toute écriture romanesque. Henri Godard respecte cet équilibre complexe entre fiction et autobiographie. En parlant d'un « roman-autobiographie »²⁷, et non de « romans autobiographiques », il insiste sur l'absence de lien hiérarchique entre ces deux modes poétiques, et sur la difficulté poétique de l'entreprise²⁸. L'autobiographie accorde à la fiction l'authenticité sensible qui lui manque. La fiction apporte à ce « je » sensible les prolongements libertaires qui lui font défaut. Par cet entremêlement poétique, il s'agit de rendre à l'écriture célinienne son ancrage référentiel et la possibilité de ses détachements. Le caractère sensible qui est prêté au « je », à l'énonciation, importe pour sa fonction dynamique, entre recentrement et décentrement, entre une référentialité autobiographique et une excentricité fictionnelle.

Si la représentation célinienne ne sait se stabiliser à travers des formes fixes, intelligibles, capables de spatialiser le roman, de le conceptualiser, d'en faire l'objet d'un savoir, elle s'exprime à travers un mouvement. La représentation s'avère fuyante quand elle échappe au cadre structurel et formel, poussée par une dynamique perceptive et sensible. Un espace romanesque en mouvement se dessine, substituant à une entreprise de « spatialisation » le geste d'une désatialisation, à une intellection un geste plus sensible, perceptif et perceptible.

²⁷ Sans vouloir ici entrer dans la complexité que recouvre le concept d'« autofiction », le terme de « roman-autobiographie » nous apparaît plus propre à désigner le fonctionnement de la poétique célinienne sur l'ensemble de l'œuvre romanesque. Si l'autofiction est un concept dont la définition se prête encore à l'interrogation, Philippe Gasparini nous montre que, de sa première apparition (Serge Doubrovsky) à ses manifestations les plus contemporaines, le mot repose sur le jeu cohésif et la transparence affirmée d'une triple entité énonciative (personnage / narrateur / auteur) à partir de laquelle il peut désigner cette « tendance naturelle du récit de soi à se fictionnaliser ». [« De quoi l'autofiction est-elle le nom ? », Conférence prononcée à l'université de Lausanne, le 9 octobre 2009, < <http://www.autofiction.org/index.php?post/2010/01/02/De-quoi-l-autofiction-est-elle-le-nom-Par-Philippe-Gasparini> >]. Une telle définition, aussi large soit-elle quand elle cherche à rendre compte des diverses acceptations du terme « autofiction », ne caractérise l'œuvre célinienne qu'à partir de *Féerie pour une autre fois*, les romans précédents ne reposant pas sur un « homonymat » parfait (le prénom donné du personnage, « Ferdinand », apparaît écarté du nom d'auteur, « Céline »). A l'inverse, le terme de « roman-autobiographie », utilisé par Henri Godard, en désignant cette expérience fusionnelle entre autobiographie et fiction, qu'elle soit reconnue ou pas comme telle, s'applique à l'ensemble des romans céliniens.

²⁸ Henri Godard, *Poétique de Céline*, op. cit., p. 425 : « Autobiographie et fiction sont deux mondes qui, ni pour l'écrivain ni pour le lecteur, ne sont faciles à seulement juxtaposer. »

Cette déconstruction qui atteint l'espace romanesque célinien sert sa mise en mouvement et, paradoxalement, son identification. C'est au moment où l'espace de représentation, associé à un espace représenté, perd sa forme fixe, devient l'enjeu d'une déstructuration, qu'il révèle l'espace romanesque à lui-même. La « forme spatiale », qui caractériserait selon Joseph Frank le roman moderne, devient ainsi la marque d'une discontinuité constitutive²⁹, d'un brouillage temporel, d'une déconceptualisation. Devenue a-structurelle, la forme spatiale apparaît plus perceptible et signifiante.

L'espace romanesque – la pensée créatrice qu'il illustre – pourrait exister en-deçà de sa prétention formelle et conceptuelle, au prix d'une déconstruction qui, loin de prétendre à sa négation, satisferait son affirmation sensible. Une telle découverte ouvre immédiatement les limites de notre propos : étudier l'espace romanesque célinien, ce n'est plus seulement rendre compte d'une pensée rationnelle, sous-jacente à l'élaboration des romans céliniens, mais comprendre l'entremêlement de cette pensée rationnelle et d'un geste créateur plus sensible, capable d'intégrer l'entité du corps, des phénomènes de perception et d'émotivité.

Si nous parlons d' « espace romanesque », et non d' « espace littéraire », c'est que notre recherche se concentre sur le corpus romanesque de l'œuvre célinienne.

Les écrits théâtraux, arguments de ballets, scénarios et synopsis (*L'Eglise, Progrès, La naissance d'une fée, Voyou Paul. Brave Virginie, Van Bagaden, Scandales aux abysses, Foudres et Flèches, Arletty, jeune dauphinoise* et autres textes annexes³⁰), les écrits médicaux (la thèse de doctorat sur *La vie et l'œuvre de Philippe Ignace Semmelweis*³¹ notamment), les écrits pamphlétaires (*Mea Culpa, Bagatelles pour un massacre*³², *L'Ecole des cadavres, Les Beaux Draps*³³) et les écrits épistolaires³⁴ n'appartiennent pas à notre champ d'analyse. Ce n'est pas que ces textes n'aient aucune pertinence quant à la définition de la pensée créatrice

²⁹ Voir Joseph Frank, « La forme spatiale dans la littérature moderne », in : *Poétique*, Paris, Seuil, 1972, n° 10, p. 244-266. La version originale de cet article date de 1945, parue dans *Sewanee Review*. Joseph Frank est un des premiers à s'intéresser à la question de l'espace dans le roman moderne. Son article s'appuie sur les arguments du philosophe allemand Lessing, dans son *Laocoon*. Ces arguments sont renversés au prix d'une vision plus moderne, selon laquelle les données de l'espace cesseraient de concerner uniquement le champ des arts plastiques, et le champ temporel uniquement le champ littéraire.

³⁰ Excepté *L'Eglise* (éd. Denoël et Steele, 1933 ; éd. Gallimard, 1952), ces textes se trouvent publiés dans *Cahiers Céline 8, (Progrès, suivi de Œuvres pour la scène et l'écran)*, Paris, Gallimard, 1988.

³¹ Voir *Cahiers Céline 3, (Semmelweis et autres écrits médicaux)*, Paris, Gallimard, 1977.

³² Qui comprend des arguments de ballets écrits, sans doute, entre 1935 et 1937 : *La naissance d'une fée, Voyou Paul. Brave Virginie, et Van Bagaden*.

³³ *Mea Culpa* (1936) in : *Cahiers Céline 7, Céline et l'actualité littéraire (1933-1961)*, Paris, 1986, p. 30-45 ; *Bagatelles pour un massacre*, Paris, Denoël, 1937 ; *L'Ecole des cadavres*, Paris, Denoël, 1938 ; *Les Beaux Draps*, Paris, Nouvelles Editions françaises, 1941.

³⁴ Voir notamment : les *Cahiers Céline* de 1 à 9 ; les textes et documents parus dans *L'Année Céline (Revue d'actualité célinienne. Textes – Chronique – Documents – Etudes)* depuis 1990 ; *Lettres*, Paris, Gallimard, 2009, (coll. « Bibliothèque de La Pléiade »).

célinienne, mais leur analyse précise rendrait notre recherche, pour lors, trop ambitieuse. Ces écrits céliniens, qui interfèrent avec une œuvre romanesque perméable au discours théâtral, au discours pamphlétaire ou épistolaire, exigent en effet des distinctions génériques complexes et problématiques³⁵.

En concentrant notre réflexion sur le champ romanesque, nous privilégions l'intention la plus effective de l'œuvre célinienne. Céline n'est pas parti du roman, mais c'est par le roman qu'il entre sur la scène littéraire. Céline n'a pas écrit que des romans, mais c'est au roman qu'il revient pendant et après l'affaire subversive des pamphlets. Le roman est pour cet écrivain à la fois un point de repère grâce auquel son écriture trouve une certaine aisance, une façon de s'accomplir, et un point de fuite grâce auquel son écriture échappe aux données d'une réalité infernale dans laquelle, par d'autres genres, elle s'est enfermée.

Passant parfois par des analyses de textes qui tentent d'établir le lien entre le plan formel de la poétique célinienne et son plan imaginaire, nous cherchons à comprendre le fonctionnement structurel et a-structurel de la représentation célinienne à un niveau schématique, thématique, sémantique. En évaluant la capacité formelle de l'œuvre, c'est son pouvoir de conceptualisation, et parallèlement ses possibilités d'échappées, de déconceptualisation que nous souhaitons valoriser. La recherche des limites de l'espace romanesque ne fonctionne pas sans la reconnaissance d'une dynamique, inhérente au geste poétique célinien.

Plusieurs questions entremêlées sous-tendent le plan méthodologique de notre réflexion. Quels schèmes, quels thèmes, quels sèmes, par leur récurrence ou leur intensité, déterminent l'espace représenté, une représentation des lieux, une vision temporelle associée à une expression spatialisée ? Comment cette détermination schématique, thématique, et sémantique influence-t-elle les formes d'écriture sur lesquelles repose cet espace représenté ? Comment ces formes d'écriture portent-elles ce réseau thématique ? Comment cette cohésion entre formes d'écriture et formes imaginaires (schèmes, thèmes, sèmes) donne-t-elle une forme spécifique à la représentation, lui confère-t-elle un espace structurel, voire trahit son enjeu formel ?

En tentant de répondre à ces interrogations, notre réflexion cherche à mettre à l'épreuve la cohérence (réflexive ou perceptive) de la pensée créatrice célinienne. Les réponses apportées par notre travail de thèse sont appuyées sur des ouvrages et articles qui constituent

³⁵ La question de la valeur littéraire des pamphlets ne peut être résolue, par exemple.

le champ de la critique célinienne. Parmi ces ouvrages, il en est un qui a retenu plus précisément notre attention car il traite de la question de l'espace représenté, c'est-à-dire de l'expérience subjective des lieux à travers les romans céliniens : il s'agit de l'analyse thématique menée par Alain Cresciucci dans un ouvrage intitulé *Les territoires céliniens*³⁶. Tout en nous servant des réponses apportées par cette étude, nous élargissons la question de l'espace romanesque à celle de l'espace de représentation.

Parce que nous traitons d'un concept, l'espace romanesque, qui dépasse le champ d'application thématique de l'œuvre célinienne, notre analyse s'inspire de voix diverses, empruntant ça et là à une philosophie esthétique comme celle de Mikhaïl Bakhtine, à une philosophie littéraire comme celle de Maurice Blanchot, à une philosophie de la rêverie comme celle de Gaston Bachelard, à une philosophie de la perception comme celle de Maurice Merleau-Ponty, à une philosophie de l'ouverture comme celle de Gilles Deleuze et Félix Guattari, à une philosophie hétérotopique³⁷ comme celle de Michel Foucault.

La reconnaissance dynamique de l'espace romanesque célinien exige une lecture d'abord diachronique de l'œuvre, c'est-à-dire susceptible de valoriser l'évolution d'une pensée créatrice. La chronologie de rédaction des romans céliniens³⁸ est ainsi respectée sur un plan horizontal. Or, cette progression connaît quelques travers significatifs. L'espace littéraire n'évolue pas de façon linéaire, il se contorsionne derrière ses obsessions, puis progresse par métamorphose. Obsessionnel, il devient une figure significative dès lors qu'on l'envisage sur un axe vertical, relatif à un point de vue plus synchronique. Trois figures, plus précisément, synthétisent les obsessions de l'œuvre célinienne et explicitent la métamorphose de son champ de représentation.

C'est en vérifiant, pour chacun des romans de Céline, notre hypothèse initiale, ce lien entre l'espace de représentation et une pensée créatrice d'ordre rationnel (à partir d'un espace représenté), que nous sommes parvenus à une telle découpe évolutive (diachronique) et figurative (synchronique): les premiers romans céliniens, de *Voyage au bout de la nuit* à *Guignol's band*, en passant par *Mort à crédit* et *Casse-pipe*, constituent une première figure ; les romans de *Féerie pour une autre fois*, qui occupent la partie centrale de notre réflexion,

³⁶ Alain Cresciucci, *Les territoires céliniens (Expression de l'espace et expérience du monde dans les romans de L.-F. Céline)*, Paris, éd. Aux amateurs de livres, diffusion Klincksieck, 1990.

³⁷ Nous utilisons délibérément ce concept foucauldien qui désigne des « contre-espace ». Voir ci-dessous p. 541 *sq.*

³⁸ Quant à la genèse des textes, et à l'analyse de leurs années de rédaction, nous renvoyons ici aux notices très précises rédigées par Henri Godard dans la collection de la « Bibliothèque de La Pléiade » chez Gallimard : *Romans I, Romans II, Romans III, Romans IV, op. cit.*

proposent une seconde figure de l'espace romanesque ; les romans de la trilogie allemande³⁹ (*D'un château l'autre, Nord, Rigodon*) mettent au point la dernière figure (et métamorphose) de l'espace romanesque célinien.

Si, dans les premiers romans de Céline, les composantes spatio-temporelles de l'œuvre (la définition de l'espace représenté) participent à la structuration d'un espace de représentation, où transparaissent les réactions logiques d'une pensée créatrice, les romans de *Féerie pour une autre fois* semblent en renverser les données. En privilégiant, non plus la forme de l'espace de représentation (et d'une pensée créatrice), mais sa dynamique, les romans de *Féerie* empêchent une stricte délimitation de l'espace romanesque pour concevoir l'œuvre célinienne dans l'acte de son échappée. Ces romans, sans contredire notre hypothèse initiale – ce lien entre les données structurelles d'un espace de représentation et la logique d'une pensée créatrice célinienne –, en élargissent le propos. La dimension rationnelle d'une pensée créatrice n'est pas seule à investir le champ de la représentation. Si elle participe à la structuration de l'œuvre, si à partir de cette structuration il nous est possible de retrouver les données conceptuelles et logiques de cette pensée, une dimension affective, inhérente au geste d'écriture brouille ce propos structurel et rationnel. L'écriture célinienne dans *Féerie* nous incite à une lecture plus dynamique de l'espace romanesque. Sur le support mouvant de cet espace de représentation, les romans de la trilogie allemande, cherchent un équilibre paradoxal, rendant le jeu de l'écriture romanesque célinienne d'autant plus subtil. Entre une volonté de structuration et la tension dynamique de l'œuvre, c'est toute la complexité de l'espace de représentation célinien et d'une pensée créatrice que synthétisent ces derniers romans.

En recherche constante, l'espace romanesque célinien ne saurait se montrer de manière accomplie, aboutie, mais renvoie incessamment notre lecture à un geste créateur, à une écriture en acte. La définition de l'espace romanesque célinien que nous proposons dans ce travail de thèse se soumet au processus métamorphique d'une écriture active. Equivoque, l'espace romanesque célinien est un concept ouvert qui se pourvoit, dans ses multiples applications et fonctionnements, d'une souplesse essentielle à l'observation d'une œuvre comme celle de Louis-Ferdinand Céline. Sans vouloir ni pouvoir limiter cette œuvre à quelque cadre définitoire, le concept d'espace romanesque épouse le mouvement poétique du texte célinien, se construit au fil d'une pensée créatrice qui évolue, s'enferme puis se libère, se réajuste et dérive incessamment.

³⁹ Appellation conventionnelle pour désigner les trois derniers romans céliniens.

Première partie

**Structuration d'un espace romanesque :
définition des composantes spatio-temporelles
de l'œuvre célinienne**

Structuration d'un espace romanesque : définition des composantes spatio-temporelles de l'œuvre célinienne – *Voyage au bout de la nuit, Mort à crédit, Casse-pipe, Guignol's band*

Tout roman peut être considéré comme un espace parce qu'il possède une forme, une structure faite de connexions ou de ruptures, et un mouvement. L'espace d'un roman désigne un système significatif qui, une fois délimité et compris, pourrait éclairer l'œuvre, en retour, sur son plan poïétique¹. A partir d'une analyse de l'espace à travers les textes céliniens, c'est-à-dire des composantes structurelles de l'œuvre, nous souhaitons déterminer les ressorts cognitifs de cette spatialité.

Tout roman est l'expression d'une composition, d'une construction réfléchie. Or, toute réflexion cognitive ressort d'une capacité à structurer, trier, choisir, oublier, mémoriser, se projeter, réaliser... Ces différentes actions participent à la structuration d'une pensée, mais alors aussi du roman quand l'acte cognitif s'applique au geste d'écriture. Le roman, structuré par un acte cognitif sous-jacent, antérieur ou simultané au geste d'écriture, devient un espace qui possède une forme propre, et un mouvement propre. Par l'identification de cette forme, de ce mouvement, de cet espace romanesque, la pensée poïétique qui soutient le geste poétique et romanesque célinien pourrait être évaluée, sinon comprise.

Certaines composantes, parce que structurelles, apparaissent plus fondamentales que d'autres dans l'élaboration d'un espace romanesque : ainsi en est-il des notions d'espace et de temps, réunies sous l'entité romanesque du « lieu ». A travers des lieux, une histoire se

¹ Pour la distinction entre « poétique » et « poïétique », nous nous appuyons sur le propos de Didier Anzieu, *Le corps de l'œuvre (Essai psychanalytique sur le travail créateur)*, Paris, Gallimard, 1981, (coll. « Connaissance de l'inconscient »), p. 10-11 : « La poétique est le recueil des règles, des conventions, des préceptes relatifs à la composition des divers genres de poèmes, sens qui s'est étendu de nos jours à celle des divers genres de textes. La poétique qui s'intéressait autrefois seulement à la construction plus générale des énoncés qui exercent sur le lecteur un effet esthétique. La poétique est donc d'une part liée, voire subordonnée, à l'esthétique (tandis que la poïétique en est relativement indépendante) ; et d'autre part son objet se limite à l'étude des procédés par lesquels l'écrivain exploite certaines propriétés de la langue et de la parole en vue de produire cet effet esthétique. La poïétique, elle, étudie le travail de création dans sa généralité et dans son universalité. Elle s'applique à la création littéraire de textes à effet esthétique (auquel cas ses explications requièrent la prise en considération complémentaire de la poétique), à celle des textes visant non plus à un effet esthétique mais à persuader ou à convaincre, à savoir notamment, les œuvres prises en considération complémentaire de la rhétorique et à la création d'œuvres d'art non littéraires. »

construit, trouve une stabilité nécessaire à sa narration. Le lieu est à la fois le foyer d'une temporalité existentielle (mémorielle, ontologique), en lequel une expérience individuelle prend forme, se spatialise, et le témoin d'une réalité référentielle, géographique, extérieure, habitée par un sujet, temporalisée. Le lieu émerge du lien existentiel et phénoménologique entre temps et espace. Il est cet élément qui structure et définit la relation du sujet au monde dans un roman.

Interstice entre une dimension interne (subjective, ontologique) et une dimension externe (le plan dit « objectif » du réel²), le lieu rendrait le sujet à l'expérience du réel. Le lieu porterait l'histoire du sujet (son point de vue), sa temporalité, à son affirmation, assurant son extériorisation, sa spatialisation, sa mise au réel. Le lieu maintient le dialogue sans lequel l'écriture romanesque n'aurait pas de sens, entre un univers intime et un univers partagé (avec le lecteur). Le lieu est le point fondamental du détachement que suppose l'écriture. Lorsqu'il apparaît dans le roman, il interroge le lecteur sur son positionnement spatio-temporel par rapport à l'histoire racontée, et l'histoire sur son positionnement spatio-temporel par rapport à un monde donné comme réel. Le lieu devient une clé du roman réaliste, mais formalise aussi les écarts du roman vis-à-vis d'une réalité référentielle.

Céline se charge de provoquer cette fonction réaliste du « lieu » au sein de ses romans. Le lieu est à la fois une instance réaliste et le foyer d'une fiction intime. En donnant à une histoire un ancrage spatio-temporel nécessaire à l'accomplissement référentiel d'un récit, Céline construit une forme romanesque, un espace représenté significatif. En déstabilisant cette figuration réaliste, par l'investissement fictionnel du « lieu », Céline déforme, transforme cet espace représenté. Par ces transformations, entre fondement réaliste de l'histoire et décrochage fictionnel, le lieu devient porteur d'une dynamique poétique.

Cette dynamique, identifiable à travers chaque lieu privilégié par l'histoire et leurs descriptions respectives, est accentuée, voire motivée, par un mouvement d'ensemble. Les romans céliniens, de *Voyage au bout de la nuit* à *Guignol's band*³, ne parlent pas d'autres choses que de voyage, de déplacement à travers les lieux, mais alors aussi entre des points référentiels, données réalistes de l'histoire, et des points a-référentiels, données fictionnelles de l'histoire.

L'analyse des formes abouties que sont les lieux, et de l'enchaînement dynamique du « voyage », mène à la distinction d'une forme plus large : celle d'un espace de représentation. Les lieux sont des entités structurelles qui, dans un récit, se trouvent corrélées à un ensemble

² Pour autant que ce « réel » puisse être révélé de manière objective (« foi » nécessaire).

³ Une exception avec *Casse-pipe* ; mais rappelons que le roman reste pour lors inachevé.

romanesque par des liens de diverses natures (oppositionnels, analogiques...). La mise en dialogue des lieux est nécessaire à la définition d'un champ structurel global. Le lieu représenté, analysé à travers les liens qu'il entretient avec les autres, participe à la construction d'un espace de représentation, à une structuration d'ensemble. Par cet espace structurel, la représentation serait à même d'extérioriser la pensée créatrice qui la conduit. De l'analyse des lieux du roman à la détermination d'une structure, l'espace représenté laisse progressivement place à un espace de représentation, expression formelle d'une pensée structurée. La signification poétique du texte ressort d'une analyse structurelle de l'espace de représentation à partir de l'espace représenté (lieux, voyage).

Le voyage n'est pas seulement une thématique, il est un ressort schématique⁴ qui permet de dépasser l'unité du « lieu », fixée, figée, pour accéder à une dynamique. L'espace de représentation célinien, ainsi structuré dès le premier récit, se trouve animé par un mouvement constitutif, porteur des intentions et des volontés de cette écriture. L'écriture célinienne refuse déjà de se figer en un cadre (qui aurait pu être représenté par l'instance unitaire du « lieu »), et préfère le cheminement. A travers l'élucidation d'un espace de représentation dynamique, les incertitudes qui permettent cette mise en mouvement de la pensée créatrice importent autant que les certitudes qui la dominent. La force de l'espace de représentation célinien se situe peut-être dans la remise en cause permanente de sa délimitation, dans les transgressions de ses propres limites, voire de ses composantes structurelles (les lieux).

Pour Mikhaïl Bakhtine, les « formes compositionnelles » ne sont-elles pas transgressées par une « forme architectonique⁵ » ? Les éléments constitutifs de l'œuvre importent dans la mesure où ils sont dépassés par une forme créatrice qui définit l'objet d'écriture comme « esthétique », c'est-à-dire élevé par sa résonance, ici littéraire, romanesque. De sa composition à sa résonance, l'œuvre échappe à sa propre délimitation. Si son espace « s'illimite », notre travail s'attache moins à une stricte délimitation – ce serait aller à contre-sens du trajet esthétique accompli par l'œuvre elle-même – qu'aux motifs dirigeant cette

⁴ S'y ajoute un sens dynamique. Voir Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire (Introduction à l'archétypologie générale)*, Paris-Bruxelles-Montréal, Bordas, 1969, p. 61 : « Le schème est une généralisation dynamique et affective de l'image, il constitue la factivité et la non-substantivité générale de l'imaginaire. Le schème s'apparente à ce que Piaget, après Silberer, nomme le "symbole fonctionnel" et à ce que Bachelard appelle "symbole moteur". Il fait la jonction, non plus comme le voulait Kant, entre l'image et le concept, mais entre les gestes inconscients de la sensori-motricité, entre les dominantes réflexes et les représentations. Ce sont ces schèmes qui forment le squelette dynamique, le canevas fonctionnel de l'imagination. [...] Selon le mot de Sartre, le schème apparaît bien comme le « présentificateur » des gestes et des pulsions ascendantes. »

⁵ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978 (1975 : édition russe), (traduit du russe par Daria Olivier), (coll. « Tel »), p. 32-33 : « Comprendre l'objet esthétique dans sa singularité et sa structure purement artistique (structure que désormais nous qualifierons d'*architectonique de l'objet esthétique*), telle est la première tâche de l'analyse esthétique. »

extension ou ce dépassement œuvrant. L'activité de mesure, de délimitation, à laquelle se prête notre recherche, sert à la détermination d'un « espace romanesque » (passage de l'espace représenté – lieux – à l'espace de représentation), mais aussi à l'évaluation des lignes de fuite, des forces qui contredisent toute stabilité formelle et dynamisent incessamment cet espace, illustration d'une pensée créatrice.

Du *Voyage* à *Guignol's band*, une unité de l'œuvre célinienne se dégage, elle-même formée par des unités intérieures qui se reflètent les unes les autres, s'accroissent en une orientation commune. *Voyage au bout de la nuit* fait l'objet d'une première analyse, indépendante. Ce choix personnel est dirigé par l'observation d'un enjeu initiatique : *Voyage* est ce premier roman dont les composantes formelles influencent la suite de l'œuvre célinienne. Le roman dessine une impasse spatio-temporelle qui met au défi les éléments de l'imaginaire célinien, leur nature et leurs valeurs. La recherche qui fonde le voyage se trouve justifiée. *Voyage* ouvre la brèche dans laquelle s'inscrit l'écriture célinienne. Ce qui est explicite dans les romans ultérieurs apparaît dans *Voyage* comme latent, sur le mode de l'interrogation ou de l'esquisse.

Par répétition et par contestation vis-à-vis de ce modèle initial (*Voyage*), les romans *Mort à crédit*, *Casse-pipe*, et *Guignol's band* s'évertuent à en déployer les formes tout en les prêtant à une critique active. Il s'agit dans ce triptyque romanesque⁶ de sortir de l'impasse sans nier sa nécessité. Cet objectif s'explique à travers un espace de représentation soumis à des contradictions et des renversements constitutifs. A la continuité analogique d'un espace de représentation, s'oppose une discontinuité extractive. Dans ce balancement, l'espace de représentation célinien perd ses repères. La valeur formelle de cet espace est remise en cause, ainsi que la pensée qui la soutient. Le renversement de l'espace de représentation, sur un plan poétique, mimerait un renversement poétique. Le déplacement des formes imaginaires et des formes de l'écriture reflète un acte créateur, un geste poétique.

⁶ Henri Godard, « Notice », in : *Romans III, op. cit.*, p. 947: « Lorsqu'en juillet 1934, après des mois de tâtonnements, *Mort à crédit* se dessine enfin dans l'esprit de Céline, c'est sous la forme d'un triptyque " Enfance – Guerre – Londres " dont le futur *Guignol's band* doit être le dernier volet ». Voir aussi la lettre de Céline à Eugène Dabit (14 juillet 1934), citée par Henri Godard, « Notice », in : *Romans I, op. cit.*, p. 1342 : « A propos, je vais faire paraître un premier livre dans un an, c'est décidé. ENFANCE – LA GUERRE – LONDRES. Autrement j'en ai pour dix ans. Arrive que pourra. »

A/ Le *Voyage* à l'œuvre : de l'espace-lieux vers la structuration de l'œuvre

(*Voyage au bout de la nuit*)

L'analyse des lieux, composants spatio-temporels de l'histoire, dans *Voyage au bout de la nuit*, nous conduit à celle d'un voyage. En s'attachant au parcours de notre personnage, à une traversée des lieux, une forme tend à se dessiner désignant, spatialement, un espace de représentation. Cette forme s'expose au danger du cercle : circularité au sens d'impasse, circularité au sens de blocage. La forme spatiale, dessinée par l'analyse des lieux, dans le premier roman célinien, précise un problème romanesque : celui d'un récit qui manque à sa progression, et cherche son élan.

L'image d'une structure circulaire induit un mouvement d'écriture singulier, dont nous percevons la résonance à la lecture du roman. Il semble que cette structure circulaire interroge la valeur compositionnelle de « l'œuvre achevée », qu'elle en cherche les postulats vérifiés et les démentis. Le roman célinien stérilise une telle conception pour retenir le danger de l'enfermement. Progressivement, la forme circulaire sur laquelle est bâti le roman glisse vers le cercle vicieux.

Cette forme circulaire qui caractérise *Voyage au bout de la nuit* tient à l'injonction de « rappels » thématiques. La critique célinienne voit dans une structure en rappels l'expression d'une unité efficace. Le rappel fortifie un discours émergeant, à l'initiale de l'œuvre célinienne. Dans son étude des structures thématiques du *Voyage au bout de la nuit*, Paul A. Fortier¹ s'attache à repérer l'unité de l'œuvre constituée par un solide réseau thématique. Ainsi, les univers parcourus s'étaient les uns les autres à travers des rappels thématiques et un système soigné de transitions. Cette cohérence structurelle appuie la vision obsessionnelle du personnage. Préparé à chacun des thèmes qui s'invitent dans le récit, accédant à ce point de vue interne, le lecteur, bienveillant, accompagne le personnage, sans mot dire, voire sans maudire. Le pouvoir émotif du texte célinien tiendrait à un ordre thématique parfaitement maîtrisé, qui emporterait le lecteur sans que celui-ci ne s'en rende compte.

¹ Paul A. Fortier, *Voyage au bout de la nuit, étude du fonctionnement des structures thématiques (le « métro émotif » de L.-F. Céline)*, Paris, Minard, 1981, (coll. « Bibliothèque des Lettres modernes »).

Danièle Latin² poursuit cette lecture en s'attachant au réseau narratif, celui des événements. Elle y intègre la notion de « cycle ». Chaque épisode du *Voyage* se contient dans une unité, ouverte cependant aux autres unités (épisodes) du texte et à l'ensemble que forme le roman. Cette dimension cyclique permet de considérer le texte non comme une unité figée, mais comme un mouvement qui vise à l'unité. Cette unification de l'œuvre s'élabore grâce à un système d'écho et de reprises thématiques ou narratives, qui façonne l'effet de retour, caractéristique du cycle.

Chez Paul A. Fortier comme chez Danièle Latin, le mouvement de retour qui définit le texte célinien au niveau thématique et narratif est saisi tel un moyen de résonance qui mène le texte à son amplification, son extension esthétique. L'effet de retour, de répétition, de cycle, renforcerait le contenu de l'énonciation, décuplerait ses effets conceptuels ou émotionnels. Sans remettre en cause la justesse des analyses, auxquelles se sont prêtés ces critiques, nous ne prêtons pas la même intention à ce mouvement de retour : il nous semble qu'il participe davantage à un effet de contraction du texte sur lui-même et à l'épuisement d'une parole énonciative. Et si, par le biais de la répétition, l'énonciation célinienne s'épuise, ce n'est pas la forme donnée à cette voix (volume...) qui échoue mais son contenu. L'échec paraît très volontaire.

Le temps de l'histoire conduit le personnage d'un univers à l'autre, mais il finit par se courber sous une charge événementielle. Tandis que le personnage progresse en son périple, les images obsessionnelles d'un passé détrompe cette progression. Le retour du temps narratif sur lui-même universalise certains thèmes, certains événements, leur donnant une portée totalisante. L'infinie répétition du temps est inhérente à une vision dont le personnage ne peut se protéger : pris dans ses propres obsessions, le sujet célinien se débat contre lui-même, contre le dogmatisme d'une répétition que, seule, sa vision incite.

Si ces effets de rappels coordonnent une vérité universelle, donnant plus de poids à un discours romanesque, si cette répétition conforte un discours en lui donnant une autorité, elle l'enferme simultanément dans un système cloisonnant. Le personnage se sert de l'arme de la répétition pour parler et regarder le monde, lui accorder un contenu, un volume significatif, au risque de sombrer dans l'obsession. En retour, il subit l'effet contracté et cloisonnant de cette répétition : l'épreuve du surplace. Cette épreuve problématise la grande thématique du voyage.

² Danièle Latin, *Le Voyage au bout de la nuit de Céline : roman de la subversion et subversion du roman (langue, fiction, écriture)*, Bruxelles, Palais des Académies, 1988. Voir notamment le chapitre V : « Les cycles narratifs en rappel et les codes superposés », p. 381-391.

Leo Spitzer, dans son article de 1935, voit dans la répétition un moyen de dérober l'énonciation à une incertitude sous-jacente tout en la signifiant³. La répétition dépouille le monde qu'elle cherche à désigner tandis que subsiste de la phrase sa résonance stylistique. La répétition repose sur un désir d'infini et d'amplitude. Elle est, pourtant, le produit d'une frustration qu'elle finit par accentuer. L'étirement spatial promis par le système de rappel est contesté par l'acte de retour qu'il suppose.

La dynamique du « rappel » se confirme ainsi du niveau le plus large (rapport texte / lecteur) au niveau le plus infime (production de la phrase), provoquant un retour réflexif du texte sur lui-même. Par ce mouvement, le texte célinien touche à sa propre conscience, à ce qui le fait exister comme tel, ses propres fondements. Si ce mouvement a été cerné par certaines lectures critiques, il ne semble pas avoir été porté à sa mesure formelle et conceptuelle. D'un effet de retour, s'en suit une structuration circulaire qui pourrait éclairer une part essentielle de la poétique célinienne.

Autour d'une phase immobile, occupée par la partie centrale du roman durant laquelle le personnage Bardamu exerce sa profession de médecin dans la banlieue de Rancy, deux mouvements se distinguent l'un de l'autre : un voyage externe et un voyage interne. Si le lieu de Rancy constitue la partie centrale du roman dans le prolongement de la Place Clichy, autour de ce centre pourraient se coordonner deux mouvements circulaires⁴. Un mouvement circulaire, autour d'un centre coordinateur, trouve à se dédoubler pour mieux s'annuler, reposant à la fois sur l'uniformisation de l'espace représenté et sur la tentative de sa contradiction.

³ Leo Spitzer, « Une habitude de style, le rappel chez Céline », in : *L.-F. Céline, Cahiers de l'Herne*, Paris, L'Herne, 2007, n° 3 (1963) et n° 5 (1965), publiés en un volume, p. 384-391. Article paru initialement dans *Le Français moderne*, III, juin 1935 ; reproduit dans *Voyage au bout de la nuit de Louis-Ferdinand Céline (Critiques 1932-1935)*, textes réunis et présentés par André Derval, Paris, IMEC et 10/18 éd., 2005 (1^{ère} ed. IMEC, 1993), p. 291-312.

⁴ La plupart des lectures du *Voyage* privilégient un premier ensemble réuni sur le plan d'un voyage dans le monde étranger, puis un second ensemble réuni sur le plan d'une aventure plus limitée, voire immobile (retour en France). Dans ce sens, Alain Cresciucci retient le double enjeu de « l'égarément et de l'enfermement ». [Voir, *Les territoires céliniens, op. cit.*, p. 17 et p. 45.] Cette bipartition du récit fait peu de cas des derniers éléments du texte célinien, en les rangeant dans la continuité thématique de la banlieue parisienne (à Rancy). Toute une série de déplacements se réalise, pourtant, dans la dernière partie du roman et échappe à l'aspect statique d'une expérience centrale. S'ils ont lieu dans un espace intérieur (qui est la France, par opposition à l'espace étranger : Flandres, Afrique, Amérique), ces déplacements réactivent le régime du voyage, de la mise à l'écart ou du détachement.

1) Construction d'une circularité

Notre étude part des premiers mots de l'œuvre romanesque célinienne, elle s'attache au titre de ce premier roman, et par là au thème du « voyage ». Le voyage est un parcours linéaire, formé d'une succession d'étapes géographiques, physiques mais aussi psychiques. L'enchaînement linéaire atteste une progression. Cette progression confère au voyage son sens fonctionnel : progresser, avancer. Pourtant, cette progression est contestable. L'hypothèse d'une structure faite de rappels et de retours conduirait à la définition d'un voyage « régressif ».

Le roman célinien donne raison à une crise subjective et épistémologique liée au traumatisme de la guerre. L'explication est délibérément nulle puisqu'elle repose sur le drame d'une incohérence historique et spatiale telle que la guerre, sur un insensé. Meaghan Morris souligne ce problème de « l'intelligibilité de l'expérience historique⁵ » à partir des aveux du narrateur pour lequel « la guerre en somme c'était tout ce qu'on ne comprenait pas⁶ ». Devant l'incohérence de l'événement guerrier, les signifiés spatio-temporels (à travers l'écriture des lieux) se dérobent à leur fonction rationnelle. Ils se rassemblent derrière l'isotopie d'un corps blessé, image irrationnelle, seule à pouvoir évoquer le désordre guerrier. A partir de l'image d'un corps blessé, une représentation régressive se développe, construite en-deçà de la logique, de l'explicable. D'un schéma corporel perturbé, naît un espace-temps singulier. Les lieux s'écrivent à partir du schème de la blessure, portés à leur démesure spatio-temporelle, leur irrationalité.

L'univers obsessionnel de la guerre trahit le mode de l'aventure et par-là les présupposés traditionnels du roman. Le rêve de l'ailleurs est troublé par une vanité initiale qui empêche le déploiement du voyage. La rencontre avec l'espace étranger, l'Afrique, puis l'Amérique, ne peut avoir lieu. Le voyage s'opère en surface, tandis qu'en profondeur, la position du sujet ne varie pas : l'imagerie du corps blessé continue d'habiter les lieux. Le drame de l'analogie construit l'unité tragique du texte, ses limites impératives. Etape après étape, nous devons nous interroger sur la construction de ces limites et sur leur resserrement : fonction, efficacité, conséquence sur le plan formel de l'espace de représentation ?

⁵ Meaghan Morris, « La production de l'histoire : *Voyage au bout de la nuit* », in : *Céline, Actes du colloque international de Paris, Céline, (27-30 juillet 1976)*, Paris, Société d'études céliniennes, 1978 (achevé d'imprimerie), p. 14.

⁶ *Voyage*, p. 12.

a) Flandres : exploration du corps blessé

La guerre est dans *Voyage au bout de la nuit* un récit qui s'interroge sur la manière dont il doit être raconté. Exploration d'une blessure qui se manifeste par l'angoisse, c'est-à-dire par une lucidité⁷, la représentation de la guerre s'oppose à un héroïsme traditionnel, montré comme mensonger. L'image d'une réalité mythique s'affronte à de nouvelles images, plus fortes, plus déchirantes. Le récit de la guerre se concentre dans le paradigme lexical et sémantique de la perte : le thème de la blessure⁸ investit l'espace-temps de l'histoire, les premiers lieux du roman, comme pour porter cette histoire, initialement, à sa propre fin. C'est dans cet espace en crise, cette faille constitutive, que s'introduit l'écriture romanesque célinienne : elle prend déjà le risque d'une discontinuité, d'un effacement.

1. Le sens de la blessure : construction d'une identité spatio-corporelle [*Le front*]

1.1 Du corps héroïque au corps blessé

Ca a débuté comme ça. Moi, j'avais jamais rien dit. Rien. C'est Arthur Ganate qui m'a fait parler⁹.

L'incipit se construit derrière un dialogue que l'énonciateur principal refuse d'assumer, tout y en occupant la première place (quantitativement)¹⁰. Arthur Ganate sert au simple dédouanement de la parole. Le poids de la parole semble mis en cause dans cet incipit¹¹. Futile, telle une discussion de comptoir – le lieu du café prend, à ce sujet, son importance –,

⁷ Alain Cresciucci, *Les territoires céliniens*, op. cit., p. 19 : « L'angoisse, nous dit Freud "est un état qu'on peut caractériser comme un état d'attente de danger, de préparation au danger, connu ou inconnu". L'angoisse est donc une forme de prise de conscience. Il en va de même pour la pensée phénoménologique, celle de Heidegger d'*Etre et Temps*, par exemple, pour qui l'angoisse constitue un des moyens par lesquels l'existence parvient à l'authenticité. »

⁸ Pour cette partie, nous nous appuyerions, entre autres, sur un ouvrage de littérature comparée : Elise Noetinger, *L'imaginaire de la blessure (Etude comparée du Renégat ou un esprit confus d'Albert Camus, de Voyage au bout de la nuit de Céline, de Light in August de William Faulkner et de The Snow of Kilimanjaro d'Ernest Hemmingway)*, Amsterdam-Atlanta, éd. Rodopi B.V, 2000.

⁹ *Voyage*, p. 7.

¹⁰ La place du personnage principal tient en partie à cette domination, quantitative, d'un point de vue discursif.

¹¹ *Voyage*, p. 7 : « Bien fiers alors d'avoir fait sonner ces vérités utiles, on est demeurés là, assis, ravis, à regarder les dames du café. »

l'énonciation célinienne se répercute pourtant sur l'action narrative. Le drame de la parole se mesure à son incidence performative, lorsque la légèreté des mots conduit paradoxalement à la gravité des actions.

Le discours idéologique de Bardamu est contredit par l'engagement du personnage dans l'action. Et quelle action plus symbolique que l'épreuve chevaleresque de la guerre ? Le personnage fait le choix d'endosser le masque du héros, lorsqu'après un discours anarchiste qui le place dans une distance protectrice, il se rapproche de l'attitude patriotique dont jusqu'alors il se gaussait. Sans raison, les rôles idéologiques de Bardamu et de Ganate s'inversent. Le tâtonnement que Jean-Pierre Dauphin observe dans le manuscrit est intégré dans l'épreuve finale pour mieux dénoncer l'inconstance de la parole devant les faits¹².

La dénonciation du mensonge, qui tient à cette inconstance idéologique, soutient un désir d'incarnation. A la recherche d'une langue incarnée, le texte célinien nous dirige vers une lecture privilégiée du corps. Il y a une croyance du « corps » chez Céline, déjà perceptible dans *Voyage au bout de la nuit*, qui n'en finit pas de se développer dans les romans suivants. Cette croyance préoccupe notre analyse, car à travers elle, l'orientation du texte vers un espace sensible s'explique.

Bardamu ne peut résister au défilé militaire, monstration d'un corps collectif, celui de la patrie. A la vue « d'un colonel par devant son cheval », l'enthousiasme de Bardamu suffit à mettre de côté les valeurs rationnelles et contestataires du discours anarchiste. La valorisation du corps patriotique – « richement gaillard » – témoigne de l'émerveillement du personnage. L'émotion, irrationnelle, motive précipitamment l'engagement de Bardamu, à défaut d'explication.

Alors on a marché longtemps. Y en avait plus qu'il y en avait encore des rues, et puis dedans des civils et leurs femmes qui nous poussaient des encouragements, et qui lançaient des fleurs, des terrasses, devant les gares, des pleines églises. Il y en avait des patriotes ! Et puis il s'est mis à y en avoir moins des patriotes... La pluie est tombée, et puis encore de moins en moins et puis plus du tout d'encouragements, plus un seul, sur la route.

Nous n'étions donc plus rien qu'entre nous ? Les uns derrière les autres ? La musique s'est arrêtée. « En résumé, que je me suis dit alors, quand j'ai vu comment ça tournait, c'est plus drôle ! C'est tout à recommencer ! » J'allais m'en aller. Mais trop

¹² C'est déjà ce que rappelle en note Marie-Christine Bellosta, dans *Céline ou l'art de la contradiction (Lecture du Voyage au bout de la nuit)*, Paris, PUF, 1990, (coll. « Littératures modernes »), p. 124 : « J.-P. Dauphin a observé sur le manuscrit que l'interversion des rôles de Ganate et Bardamu avait eu lieu en cours de rédaction (*Etude d'une illusion romanesque*, thèse de Doctorat d'Etat, Paris IV, 1976, p. 328), ce qui peut être interprété comme un signe du tâtonnement du romancier à la recherche de l'expression la plus perceptible du conflit du moi. »

tard ! Ils avaient refermé la porte en douce derrière nous les civils. On était faits, comme des rats¹³.

Une longue marche actionne le corps, ouvre l'espace-temps du récit, lui confère une amplitude spatio-temporelle suffisante pour mettre à distance le discours idéologique tenu Place Clichy. Pourtant, quand bien même le texte célinien fuit des paroles abstraites pour donner corps à l'action, une dégradation s'observe. Le corps héroïque prôné par l'action militaire reste encore un leurre. A l'expression initiale de la plénitude, avec l'expansion phrastique, l'addition des pluriels, se substitue celle d'un évidence. Le temps progresse, mais l'espace s'épuise. La forme quantitative résiste, avec le soutien de la répétition, tandis que son contenu se dérobe progressivement : « Y en avait plus qu'il y en avait encore » / « il y en avait » / « à y en avoir moins » / « encore de moins en moins » / « et puis plus du tout » / « plus un seul ». L'évidence matérielle du corps patriotique fait défaut à la vision du personnage. La multitude laisse place à l'expression de la négation.

Les valeurs mythiques du discours idéologique retombent une à une : l'anarchisme libertaire de Bardamu ne tient pas devant le défilé du corps patriotique, l'engouement patriotique de Bardamu ne tient pas devant l'expérience sensible de la guerre. Les convictions du personnage retombent. Le passage du discours à l'action ne suffit pas à asseoir une vérité. Piégé au cœur d'un espace qui promettait la gloire du corps, le personnage fait l'épreuve d'une blessure. L'expérience de la guerre est celle de la blessure du corps individuel, mais aussi du corps socio-politique (que représente l'institution militaire). Les marques laissées sur ce corps composent un système de signes grâce auquel une lecture analytique du roman va pouvoir être menée.

L'espace représenté, suivant l'expérience physique de la guerre, se délivre de tout discours. L'énonciation célinienne, *a contrario* des postulats idéologiques, s'approche du non-sens qui s'accorde à l'irrationalité de l'événement. Cette irrationalité ne saurait être signifiée que par un élément insignifiant, par nature : l'image d'un corps blessé, informel. Cette irrationalité, originelle, est désignée par Philippe Roussin qui y opposera les fondements rationnels (et non raisonnables) d'une écriture-médecine :

Il n'y avait pas dans *Voyage au bout de la nuit* de raison donnée à la venue de l'écriture, parce qu'il y avait impossibilité ou refus de suggérer une symbolique spécifique qui aurait permis de la définir par la possession d'une parole souveraine. [...] Il n'est alors, à la question de la venue de l'écriture, d'autre réponse que

¹³ *Voyage*, p. 10.

l'expérience de la souffrance et de la guerre, d'autre motif que celui de l'homme blessé et malade, devenu homme de l'écrit¹⁴.

1.2 Ambivalence de la blessure et ambiguïté spatio-temporelle de l'espace guerrier

La lecture du corps vers laquelle nous mène le texte célinien soutient la contradiction de l'espace représenté : le corps blessé est un corps limité dans sa représentation, éclaté ou comprimé sur lui-même, porté à une indéfinition qui expliquerait, en miroir, le caractère informel de l'espace guerrier. Ce corps blessé devient le point coordinateur de la représentation et de ses impossibilités. Blessé, il est fragilisé sur un plan narratif mais accentué sur un plan sémantique, activé comme pôle imaginaire¹⁵. Les blessures corporelles, à la tête et au bras, jouent chez Céline un « rôle double », ainsi que le note Régis Tettamanzi :

D'une part elles alimenteront jusqu'à plus soif la posture victimaire qui sera la sienne [celle de Céline] après 1945 ; de l'autre (ceci nous paraissant beaucoup plus important), elles contribueront à placer tout à la fois le XX^e siècle commençant, les débuts de cette vie d'homme, et le roman fondateur sous le signe du noir de la douleur et de la souffrance corporelle¹⁶.

La blessure corporelle dépasse le cadre de ce premier roman quand elle définit l'attitude de l'énonciateur dans les derniers temps de son œuvre. C'est déjà toute la fonction initiatique de ce premier roman, pour l'œuvre à venir, qui est désignée à travers cette qualité référentielle de la blessure. La blessure corporelle constitue bien le plan référentiel du récit célinien quand

¹⁴ Philippe Roussin, *Misère de la littérature, terreur de l'histoire (Céline et la littérature contemporaine)*, Paris, Gallimard, 2005, p. 70.

¹⁵ Sur l'importance de la blessure dans l'imaginaire célinien, voir : *Actes du XVI^e colloque international L.-F. Céline, Céline et la guerre, (Caen, 30 juin – 2 juillet 2006)*, Paris, Société d'études céliniennes, 2007. Voici quelques extraits qui confirment le sens de notre analyse :

- Anne Baudart, « De l'épopée au délire », p. 23-24 : « Le choc de 14, la blessure (réelle et imaginaire), la peur-fascination de l'horreur, la haine, le désespoir, la colère, la fureur n'ont jamais cessé de l'habiter et de le pousser à écrire "le dos contre quelque chose" comme pour se réveiller d'un cauchemar. »
- Johanne Bénard, « Echos de guerre », p. 37 : « Pour montrer comment, dans les souvenirs de guerre, ce sont non seulement les lieux, les bruits, les cris et les images des charges qui tourmentent le narrateur célinien, mais aussi le corps blessé, il me faut revenir aux échos de *Guignol's band II*. »
- Laurie Viala, « Le regard sidéré du soldat face à la guerre », p. 261-262 : « Car hélas, le regard du soldat ne se réduit pas à sa ligne, comme celui de la danseuse, cette championne de la survie. L'homme est fait de chair, il est lourd et s'écorche comme une bête. [...] Les viandes se mêlent, spectaculaires, colonels, cavaliers, moutons, quartiers de bœuf, nourriture pour une mort vivante. ». *Ibid.* : « Voici la force de l'image : sa saillance, sa concision dramatique. Et l'on sait à quel point la guerre a fourni sont lot d'images à jamais gravées dans l'esprit de l'auteur. »

¹⁶ Régis Tettamanzi, « Aspects de la guerre chez Céline et Cendrars », in : *L'Année Céline 2006 (Revue d'actualité célinienne. Textes – Documents – Etudes – Chronique)*, Tusson, Du Lérot, 2007, p. 184.

elle assure le glissement d'une histoire fictive dans une Histoire collective, ce « siècle commençant », et dans une histoire individuelle, « cette vie d'homme »¹⁷. Par une opération de « référenciation¹⁸ », l'image de la blessure appuie le plan réalisé et initiatique du récit. C'est par rapport à ce plan référentiel que les éléments ultérieurs viennent se situer : une opération de « référencialisation¹⁹ » du discours se joue alors à l'intérieur du roman, par ce seul thème textuel, celui de la blessure.

La blessure est valorisée dans *Voyage au bout de la nuit* de façon paradoxale, par une sorte de retenue sur le plan de la représentation. La pudeur est là peut-être par « réticence à évoquer ces choses, eu égard à ceux qui ont fait des guerres beaucoup plus longues et plus douloureuses », mais surtout comme l'explique Régis Tettamanzi par « refus du pathétique », du sentimentalisme²⁰. La représentation célinienne gagne son sens du côté de son impossibilité, de l'irreprésentable. La blessure charnelle devient cet objet à chercher dans un texte allusif, nécessairement insuffisant, mais alors à compléter, indéfiniment :

Je m'aperçus en fuyant que je saignais du bras, mais un peu seulement, pas une blessure suffisante du tout, une écorchure. C'était à recommencer²¹.

Quoiqu'elle ne suffise pas à la démobilisation du personnage, cette blessure au bras, contient sa gravité quand elle n'en finit pas de résonner dans l'œuvre célinienne²². Avec

¹⁷ Il s'agit moins pour le récit, par ce plan référentiel, de se référer à un élément réel qu'à ce qui s'avère déjà être une représentation du monde ou de soi dans le monde : une Histoire collective et un épisode autobiographique. Voir à ce sujet, le positionnement de la sémiotique : Denis Bertrand, *L'espace et le sens*, op. cit., p. 29-30 : « [...] la référence n'est pas une référence au référent : les univers figuratifs ne sauraient être interprétés comme une image, adéquate ou non, du monde – tout simplement parce qu'un tel "monde" est déjà une représentation. C'est pourquoi, au lieu d'assumer l'idée selon laquelle l'activité de discours, à travers le filtre de ses repérages, consisterait à représenter *de la réalité* comme si le langage était constitué de substituts détachables du réel auquel on réfère en parlant, les sémioticiens préféreront postuler que cette « réalité », au moment où elle est perçue, est elle-même construite, informée de sens, érigée en figures signifiantes qui entretiennent des relations descriptibles, et saisie d'emblée sous la forme de ces relations et de ces figures. »

¹⁸ Voir *Id.*, p. 31-32 : Denis Bertrand nomme « référenciation », l'opération de « construction de valeurs référentielles », ce que A. J. Greimas nomme pour sa part « référencialisation externe et qui se situe dans la relation inter-sémiotique qu'entretiennent les figures de discours avec les figures construites du monde naturel. »

¹⁹ Voir : *Ibid.* : Denis Bertrand oppose l'opération de « référencialisation » à la « référenciation ». Cette « référencialisation » correspond à ce que A. J. Greimas nomme la « référencialisation interne [et qui] concerne l'ensemble des procédures par lesquelles le discours prend appui sur lui-même, renvoie par des mécanismes variés à des énoncés déjà produits, et s'assure ainsi de ce qu'on pourrait appeler son continuum référentiel. L'effet de réalité est alors un effet de discours lui-même [...] ».

²⁰ Régis Tettamanzi, « Aspects de la guerre chez Céline et Cendrars », in : *L'Année Céline 2006*, op. cit., p. 186.

²¹ *Voyage*, p. 18.

²² De cette blessure au bras, le texte célinien garde le souvenir indicatif. Dans l'espace de la banlieue parisienne, elle s'applique au personnage de l'ouvrier : « [...] au bord de la zone d'où j'apercevais tous les glacis et l'ouvrier toujours qui est dessus, à regarder rien, avec son bras dans un gros coton blanc, blessé du travail, qui sait plus quoi faire et quoi penser et qui n'a pas assez pour aller boire et se remplir la conscience » (*Id.*, p. 240). Dans l'espace de Vigny-sur-Seine, la blessure s'applique au personnage Baryton lors de son départ pour l'Angleterre :

l'ajout de la blessure du personnage Robinson – figure dédoublée de Bardamu –, dont l'allusion apparaît à la fin du roman²³, la blessure au bras dérive vers une blessure à la tête qui accrédite déjà la légende de la trépanation célinienne²⁴. Cette trépanation importe parce qu'elle donne à la thématique de la blessure un impact à la fois physique et psychique : une vision traumatique s'installe dans le récit capable, par référentialisation, d'en influencer les différents composants narratifs.

Elise Noetinger, qui a étudié de manière comparée « l'imaginaire de la blessure », parle d'une « phénoménologie de la blessure ». La blessure est un moyen d'observer plus librement ce rapport entre sujet et objet (espace). Elle garantit sa fonction transitionnelle en renforçant le jeu de miroir qui associe le personnage à l'espace-lieux : le corps blessé parle d'une intériorité à laquelle l'espace extérieur peut mieux accéder ; le corps blessé est apte à saisir, par ses propres failles, les données de cet espace extérieur. Grâce à ce corps blessé, les limites du Dedans et du Dehors deviennent perméables et l'inscription du sujet « au » monde²⁵ (représenté) s'avère plus efficace.

Derrière les images de la blessure, une conscience individuelle ne cesse de se construire dans les rapports qu'elle entretient avec l'espace-lieux. La blessure identitaire du personnage célinien donne à l'espace-lieux un rôle palliatif bien que les expressions spatiales s'y déroberent souvent. C'est toute la cosmicité du personnage célinien qui est remise en question dès lors que l'espace-lieux se veut déceptif, assumant moins un rôle de complémentarité que celui d'une symétrie négative. A s'imposer comme l'expression d'une vision personnelle, en miroir d'une identité psychologique, voire ontologique, le lieu, lui-même blessé, en devient blessant pour ce sujet célinien déjà fragilisé.

« [...] et sa main s'est détachée, enlevée aux nôtres... / Elle remuait là-bas dans la fumée, sa main, élancée dans le bruit, déjà sur la nuit, à travers les rails, toujours plus loin, blanche... » (*Id.*, p. 441). Son importance est telle qu'on la retrouve jusque dans le prologue de *Guignol's band I* : voir ci-dessous p. 266.

²³ Voir *Voyage*, p. 456-457.

²⁴ Légende à laquelle Céline fait référence dans ses derniers romans, et dans ses entretiens. Un ami de Rennes de Céline, Marcel Brochard, témoigne après la mort de l'écrivain du caractère légendaire de cette blessure. Voir : Marcel Brochard, « Céline à Rennes », in : *L.-F. Céline, Cahiers de l'Herne, op. cit.*, p. 168 : « Enfin Louis, vieux soldat, veux-tu nous dire la vérité sur ta fameuse trépanation ! Tous, autant qu'ils sont, t'ont cru évidemment, toi le trépané des batailles d'août 1914, pauvre cerveau défoncé : [...]. / Louis, non, disons vrai ; tu as été gravement blessé dans les premiers combats de la vieille guerre, comme maréchal des logis des cuirassiers [...] ton bras droit, dans le haut presque de l'épaule, portait un trou à y mettre un œuf. C'était la cicatrice d'une fracture ouverte par un éclat d'obus, blessure qui te fînt plus d'un an à l'hôpital et qui te laissa toujours un peu de paralysie de la main droite. [...] Tu as aussi par le même et seul coup qui mit fin à ta guerre, le tympan abîmé par le bruit de l'explosion, te laissant de pénibles bourdonnements d'oreilles. Mais tenons-nous en là, veux-tu. [...]. »

²⁵ Nous pensons là à l'« être-au-monde » de la philosophie heideggérienne dans *Être et temps*.

Mais quel système significatif est à même de promouvoir ce corps blessé appliqué à l'espace représenté ? En nous appuyant sur l'analyse comparée d'Elise Noetinger, nous apprenons que cette blessure s'exprimerait à travers deux types de représentation :

Les deux grandes mouvances que nous avons pu repérer relèvent pour l'une plus spécifiquement de la déliquescence du corps sombrant dans l'indistinction, et pour l'autre de la lacération cuisante, de la nette déchirure²⁶.

La blessure suivrait deux dynamiques possibles : celle de la déliquescence du corps et celle de l'éclatement du corps. Ces deux schèmes corporels s'appliqueraient en retour à une écriture de l'espace, soutenant un matérialisme paradoxal²⁷ : l'axe sensible du corps subit un décharnement que les lieux reflètent. L'épreuve de la blessure construit un matérialisme au cœur immatériel dont nous voudrions analyser les formes : éclat, déliquescence.

1.2.1 Blessure par éclat

La blessure par éclat s'investit très tôt dans le récit de la guerre. Est éclatant ce qui s'impose à la vue. Haussée au rang de « vision », la guerre se veut insistante et motive une lecture obsessionnelle du Dehors. Comme l'événement, l'éclat est ce qui s'impose sur la face visible du monde, ce qui concentre toutes les attentions. L'événement de la guerre pour Céline, ce sera d'abord celui de la blessure du personnage. « *Voyage* commence par un récit du pire moment de la bataille de Poelkapelle, l'instant de la blessure de guerre, reçue le 27 octobre 1914, au soir²⁸ », écrit Jean Bastier pour mettre en exergue l'aspect non chronologique de la transposition romanesque. Commencer par la fin, par cette ultime bataille dans les Flandres (en Belgique), c'est certes installer le geste d'écriture dans un parcours illogique, délibérément insensé puisqu'attelé à la représentation de la guerre, mais c'est surtout lui rendre son intensité dramatique la plus forte. La transposition romanesque ramène l'expérience autobiographique (source de l'imaginaire) à un instant, à ce point fatal, cette faille, à partir de laquelle un problème se pose, l'écriture commence.

²⁶ Elise Noetinger, *L'imaginaire de la blessure*, op. cit., p. 33.

²⁷ Ici, « matérialisme » doit être entendu dans son sens philosophique, c'est-à-dire, selon la définition donnée par *Le Trésor de la Langue Française*, comme une « doctrine qui, rejetant l'existence d'un principe spirituel, ramène toute réalité à la matière et à ses modifications ».

²⁸ Jean Bastier, *Le cuirassier blessé*, op. cit., p. 18.

Eclatante, sous le sceau de l'événement, cette guerre captive la vision du personnage. Mais plus encore, l'éclat donne un lexique corporel à l'événement. Le corps militaire, haut en couleurs, attire les regards du personnage et le conduit vers l'événementiel de la guerre. Mais l'événement tient aussi de l'insaisissable. L'éclat fait du corps une instance à la fois visible et dérobée. Car l'éclat, associé au corps, contient le double sens de l'éclatant et de l'éclaté. Le corps éclaté n'est pas le support de l'événement, mais un moyen pour approcher cette entité actionnelle insaisissable. A partir du corps éclaté, l'événement trouve sa forme hétérogène et instantielle.

Bien sûr l'événement n'est ni substance ni accident, ni qualité ni processus, l'événement n'est pas de l'ordre du corps. Et pourtant il n'est point immatériel ; c'est toujours au niveau de la matérialité qu'il prend effet, qu'il est effet ; il a son lieu et il consiste dans la relation, la coexistence, la dispersion, le recouplement, l'accumulation, la sélection d'éléments matériels ; il n'est point l'acte et la propriété d'un corps ; il se produit comme effet et dans une dispersion matérielle²⁹.

A se poser comme « événement », la guerre cherche sa matérialité dans la représentation d'un corps en faillite. Selon Michel Foucault, ce corps n'est pas un support mais le récepteur fondamental d'une esthétique, d'effets qui le rendent à sa dispersion.

La vision subite des corps éclatés par l'impact des obus met à mal la continuité éclatante, valorisée, du discours patriotique. Ceux qui parlent s'exposent dans le récit au drame de la mort. Bardamu a parlé, Place Clichy. Sa parole l'a entraîné dans la campagne des Flandres. Le silence auquel il se trouve ensuite réduit le protège de cette mort et en fait un témoin essentiel : Bardamu est forcé de se taire quand il voudrait arrêter la guerre³⁰ ; Bardamu est forcé de se taire quand nul n'écoute le récit de la mort du colonel³¹. La force tragique de la guerre tiendrait à sa désolidarisation vis-à-vis du discours (historique ou pas). Ceux qui parlent et ceux que l'on écoute restent des êtres de parole, légers, dont les corps, d'abord soulevés, explosent en même temps que le schéma de communication dans lequel ils s'inscrivent : la mort du Maréchal des Logis est colportée pour emporter avec elle de nouveaux destinataires, un « messenger », un « colonel ». Bardamu assiste au spectacle de l'éclat. En un instant, les corps éclatent. La difficulté de la langue, sous le régime narratif, à saisir cet événement instantané exige des détours expressifs.

²⁹ Michel Foucault, *L'ordre du discours (Leçon inaugurale au Collège de France, prononcée le 2 décembre 1970)*, Paris, Gallimard, 1971, p. 59.

³⁰ *Voyage*, p. 15 : « Je lui expliquerais alors les choses telles que je les concevais. On verrait ce qu'il en pensait, lui. [...] »

³¹ *Id.*, p. 20 : « Et moi qui possédais la grande nouvelle : « Le colonel est mort ! » que je leur criai, dès que je fus assez près du poste. « C'est pas les colonels qui manquent ! » que me répondit le brigadier Pistil, [...] »

Quant au Colonel, lui, je ne lui voulais pas de mal. Lui pourtant aussi il était mort. Je ne le vis plus, tout d'abord. C'est qu'il avait été déporté sur le talus, allongé sur le flanc par l'explosion et projeté jusque dans les bras du cavalier à pied, le messenger, fini lui aussi. Ils s'embrassaient tous les deux pour le moment et pour toujours, mais le cavalier n'avait plus sa tête, rien qu'une ouverture au-dessus du cou, avec du sang dedans qui mijotait en glouglous comme de la confiture dans la marmite. Le colonel avait son ventre ouvert, il en faisait une sale grimace. Ca avait dû lui faire du mal ce coup là au moment où c'était arrivé. Tant pis pour lui ! S'il était parti dès les premières balles, ça ne lui serait pas arrivé³².

Les termes insistent sur un corps à ne pas perdre de vue. Le discours se veut éclatant au sens positif du terme ; il valorise les éléments pour ralentir l'effet de leur dispersion : l'encadrement de l'objet [« quant au > colonel > lui »], la répétition du pronom déictique « lui », soutenue par des assonances en [i], jusqu'à ce verbe de vision [« vis »], homonyme de « vie », antonyme de l'adjectif « mort » paru plus tôt et défini, peu après, par une assonance cohésive : « fini lui aussi ».

Des connecteurs logiques [« Quant au » / « Tout d'abord » / « C'est que » / « mais »] attachent le discours du narrateur à une pensée rationnelle. Le discours se solidifie quand il pressent la perte de son objet. La voix du narrateur cherche un espace suffisant à la capture de l'événement. L'espace s'agrandit grâce à un rythme ternaire. L'espace prend appui sur un système prépositionnel : « sur... sur.... jusque dans ». Mais le groupe des participes passés « déporté », « allongé » et « projeté », entre mobilité et immobilité, déstabilise sémantiquement les formes fixes du discours. Du « talus » jusqu'au « pied », l'image d'une chute apparaît, tandis que le drame de la discontinuité s'impose. La polysémie du terme « flanc » (flanc de colline / flanc du corps) assure le lien entre l'espace et le corps. Le « cavalier », « à pied », perd ironiquement de la hauteur³³ emportant avec lui l'espace alentour. La conclusion est explicite : « fini lui aussi ». Devant ce point final qui suffit à exprimer la restriction spatio-temporelle de l'éclat, son statut instantiel, la langue célinienne est forcée aux détours : parodique, mythique, caricatural.

La parodie surgit quand pour expliquer la mort des deux personnages, le narrateur emprunte au lexique de l'amour : « ils s'embrassaient tous les deux » – précise-t-il en les plaçant dans une éternité trompeuse – « pour le moment et pour toujours ». En parodiant le thème de la mort, en le faisant reposer sur la thématique de l'amour, Céline s'amuse certes, mais il déplace aussi un moment la vision tragique de son narrateur. La scène du baiser trame

³² *Id.*, p. 17-18.

³³ L'image de ces cavaliers avait suscité l'engouement de Bardamu lors du défilé militaire.

un désir de cohésion là où la dynamique de l'éclat s'efforce à la discontinuité. Le texte ne s'en cache pas lorsqu'il objecte que « le cavalier n'avait plus sa tête » ; si l'expression évoque le drame de l'éclat, elle profite, en sa polysémie, de la frivolité de l'amour.

L'image du cavalier sans tête réfère au vieux mythe américain de *Sleepy Hollow*. L'emprunt à un substrat mythique, atemporel, pourrait servir à sauver l'image du drame objectif de l'éclatement. Mais Céline se sert-il vraiment de ce mythe ? L'interrogation reste ouverte et laisse place à une hypothèse plus aventureuse encore. La description donnée, « rien qu'une ouverture au-dessous du cou », rappelle le *Dormeur du Val* d'Arthur Rimbaud, ce soldat « tranquille », qui « a deux trous rouges au côté droit ». Le poème, comme la prose célinienne, est filé sur le mode d'une litote, d'un détournement expressif. Or, le titre du poème de Rimbaud et le titre du mythe américain *Sleepy Hollow*, traduit en français par *La légende du Val Dormant*³⁴, conservent quelques ressemblances. Céline n'aurait peut-être pas été insensible à ce rapprochement, empruntant à l'un et à l'autre des deux textes des qualités qui lui permettraient de contourner le drame de son propre langage.

La caricature est un autre détour qui nuance cet emprunt mythico-poétique, en donnant à l'image une réalité plus prosaïque (principe de réification). Cherchant du côté de l'excès à anticiper sur le déséquilibre que suppose l'expérience de l'éclat, la caricature célinienne grossit les traits du corps éclaté. L'éclatement du corps engage la raillerie de ce corps alors démythifié, prosaïsé par une comparaison d'ordre culinaire. L'éveil des papilles gustatives déplace l'objet du récit et rend à la langue une matérialité dont l'épreuve de l'éclat l'aurait privée : l'onomatopée « glouglous » confère à la langue cette dimension sensible. L'aspect charnel de la langue, opposé à son aspect intelligible, préconise une vision primaire et plus objective du corps : « Il avait son ventre ouvert ». Le constat de l'éclat ne peut se faire qu'à la dérobée de la caricature, d'où le terme « grimace » posé en fin d'énoncé.

L'éclat provoque les différents niveaux du texte et ses différentes entités énonciatives : la vision distanciée du personnage, la voix troublée du narrateur, les trouvailles représentatives de l'auteur, toutes réagissent à cette blessure par éclat, contre la discontinuité qu'elle leur impose. La résistance n'est que partielle. Précaire, la voix du narrateur ne saurait rendre justice à la vision du personnage. L'éclat sème le trouble chez les instances énonciatives. La cohésion des voix de l'auteur, du narrateur et du personnage éclate. Le

³⁴ La légende du cavalier sans tête appartient au plus ancien folklore américain. Racontée par Washington Irving dans un ouvrage publié en 1820, elle a été traduite en français et publiée du vivant de l'auteur en 1856 dans la revue du *Magasin pittoresque*. A l'adresse suivante < <http://www.magasinpittoresque.be/val-dormant/sleepy-hollow.htm> >, page consultée en 2010, l'auteur de la page internet s'interroge aussi sur cette coïncidence entre le titre de la traduction française et le titre du poème rimbaldien.

travail de l'auteur abandonne le discours interne du narrateur à une simplicité lexicale naïve et réductrice : « Ca avait du lui faire du mal ce coup-là au moment où c'était arrivé ». Le discours du narrateur se désolidarise alors de la vision focalisée du personnage : « Tant pis pour lui ! S'il était parti dès les premières balles, ça ne lui serait pas arrivé ! ».

La blessure par éclat désunit les données énoncées et énonciatives de la représentation. Elle ne laisse place à l'expression que par détour. L'impuissance à dire la blessure, voire la mort du corps, place l'écriture célinienne dans une faillite initiale. L'impératif narratif du texte romanesque exige un espace-temps plus cohésif, si ce n'est plus cohérent.

1.2.2 Blessure par déliquescence

Elise Noetinger – rappelons son analyse – repère à côté de l'éclat, une esthétique qui s'y oppose, trait pour trait, mais qui oriente le texte vers une même finalité tragique. Le terme de déliquescence intervient dans un contexte spatio-temporel qui n'est plus celui de l'instant mais qui est celui de la durée. La portée intensive de l'éclat laisse place à un recommencement autrement dramatique. Après « l'écorchure [c]'était à recommencer ³⁵ ». Le récit célinien remonte en amont de l'expérience autobiographique, avant l'entrée en Belgique, avant la campagne des Flandres. Ce retour (du point de vue de la transposition) est l'occasion d'installer un mouvement duratif dans le récit. A la transposition de l'instant blessant sous les signes de l'éclat, succède celle d'une longue marche, de chevauchées, répétitives, « en Argonne³⁶, ou en Woëvre et dans la région de Verdun des Hauts-de Meuse³⁷ ». Entre Lorraine et Ardennes, les précisions référentielles, géographiques, sont peu précises. Les époques se mélangent et se chevauchent, précise Jean Bastier³⁸. Cette transposition romanesque participe au sentiment d'une errance spatio-temporelle, essentielle à la sensation et au sentiment de la déliquescence. Céline situe moins son personnage dans l'espace-temps de la guerre qu'il ne l'y perd délibérément.

La stupeur de l'éclat laisse place au sentiment d'une habitude, aux formes de l'itération ou de la répétition qui prolongent le temps de la guerre et lui assurent une forme de cohésion. Pourtant, la déliquescence du corps et de l'espace reste une agression. Le temps s'écoule

³⁵ *Voyage*, p. 18.

³⁶ *Id.*, p. 28 : « Kersuzon, c'est les Ardennes, ici, tu sais ».

³⁷ *Id.*, p. 29: « On aurait dit qu'on allait aux cerises. C'était bien vallonné de ce côté-là. C'était la Meuse, avec ses collines, avec des vignes dessus, du raisin pas encore mûr et l'automne, et des villages en bois bien séchés par trois mois d'été, donc qui brûlaient facilement. »

³⁸ Jean Bastier, *Le cuirassier blessé*, *op. cit.*, p. 18.

tandis que le corps du personnage et l'espace alentour se replient sur eux-mêmes. La blessure par déliquescence repose sur un discours paradoxal, qui s'allonge dans le temps pour mieux ronger les éléments qui le composent. Le temps de la guerre s'immobilise dans la répétition, l'analogie, les expressions de la fusion. La vision de Bardamu, d'ailleurs, s'affirme à travers un discours collectif, fusionnel : un discours indirect libre, celui du régiment, s'insère au cœur de la voix narrative :

La torture du régiment continuait alors sous la forme nocturne, à tâtons dans les ruelles bossues du village sans lumière et sans visage, à plier sous des sacs plus lourds que des hommes, d'une grange inconnue vers l'autre, engueulés, menacés, de l'une à l'autre, hagards, sans l'espoir décidément de finir autrement que dans la menace, le purin et le dégoût d'avoir été torturés, dupés jusqu'au sang par une horde de fous vicieux devenus incapables soudain d'autre chose, autant qu'ils étaient, que de tuer et d'être étripés sans savoir pourquoi³⁹.

Dans la longueur de cette phrase, le mouvement de la déliquescence s'installe. La blessure par déliquescence s'explique d'un point de vue thématique mais aussi à travers la modélisation formelle du discours. La déliquescence agit par contagion. Le réseau phonétique, syllabique, syntaxique se resserre, comprimant le corps phrastique, illustration d'un corps militaire pris dans sa globalité. L'étirement de la phrase est, sous le mode de la déliquescence, contredit par cet effet de contraction.

La découpe syntagmatique de la phrase est facilitée par un système d'échos qui lui confère sa valeur homogène. Ainsi, autour de l'adjectif « hagards », noyau sémantique central, entouré par deux virgules qui permettent son détachement, deux grands mouvements se font face : le premier mouvement décrit une errance physique et spatiale, le second mouvement décrit une errance morale. L'adjectif central, « hagards », soutient ce double mouvement : l'idée d'un égarement d'un côté, l'idée d'une sauvagerie de l'autre. Le passage de la thématique spatiale à la thématique morale s'opère tout en transition, par le déplacement sémantique que permet le paradigme : « sans lumière » > « sans l'espoir » > « sans savoir pourquoi ». D'une interprétation physique de la nuit (« sans lumière »), le texte progresse vers une interprétation psychologique (« sans l'espoir »), voire morale (« sans savoir »). L'errance physique et spatiale, celle de ce régiment perdu dans la nuit de la guerre, laisse place à l'erreur (morale) de la guerre : la guerre est une action nulle – au sens objectif du terme –, ainsi que le suppose le mouvement dialectique « de tuer et d'être étripés ».

³⁹ *Voyage*, p. 34.

La précision phonologique de la phrase renforce sa cohésion et sa contraction. Comme en versification, des syntagmes successifs se mettent à rimer, des assonances et allitérations renforcent la cohésion : « village » / « visage » ; « engueulés » / « menacés » ; « décidément...autrement » ; « de tuer et d’être étripés ».

D’autres syntagmes sont construits de manière anaphorique ou/et analogique : « à tâtons » / « à plier sous des sacs » ; « d’une grange inconnue vers l’autre » / « de l’une à l’autre » ; « sans lumière » / « sans l’espoir » / « sans savoir pourquoi ».

D’autres syntagmes présentent une analogie de nature grammaticale : « plus lourds que des hommes » et « autant qu’ils étaient » sont construits à partir d’un système comparatif d’ordre quantitatif ; « décidément de finir autrement que » et « soudain d’autre chose que » sont construits à partir d’une comparaison d’ordre qualitatif sujette à la négation – la déliquescence n’intègre pas la variété.

L’absurdité de l’espace guerrier tient à ce déploiement temporel, cette durée, qui loin de délivrer le sujet, l’enferme dans un système répétitif et itératif qui façonne les limites de l’espace représenté. La guerre est une expérience stérile qui perd sa valeur inédite. Le discours pour subsister ingère ses propres éléments.

Vautrés à terre entre deux fumiers, à coup de gueule, à coup de bottes, on se trouvait bientôt relevés par la gradaille et relancés encore un coup vers d’autres chargements du convoi, encore.

Le village en suintait de nourriture et d’escouades dans la nuit bouffie de graisse, de pommes, d’avoine, de sucre, qu’il fallait coltiner et bazarder en route, au hasard des escouades. Il amenait de tout le convoi, sauf la fuite⁴⁰.

La répétition, appuyée sur un modèle binaire, cloisonne l’espace de la guerre : l’adjectif numéral cardinal dans « entre deux fumiers », le double sens de « fumiers », l’anaphore « à coup de gueules » / « à coup de bottes », la répétition du préfixe répétitif « re- » dans « relevés » et « relancés », la répétition de l’adverbe au sens itératif « encore ». Le texte est enfermé dans une esthétique de la reprise qui définit un surplace narratif.

La répétition construit un espace dans lequel aucun déplacement ne s’avère possible. Elle relève de l’imposture : le déploiement spatio-temporel qu’elle propose se trouve immédiatement rendu au drame de la négation. Sous l’effet de la répétition, l’espace se dilate : l’énumération, la série des pluriels, le sens du verbe « suinter » sont là pour construire un « trop plein ». Mais ce contenu s’épuise dès que le convoi se décharge (« coltiner et bazarder »). La répétition n’étire l’espace que pour le ramener vers lui-même. Empêchant le

⁴⁰ *Ibid.*

personnage, au cœur de cet espace, de fuir (« sauf la fuite »), la répétition prolonge l'esthétique de la blessure tout en la mettant au service d'une négation.

1.2.3 Ambiguïté spatio-temporelle de l'espace guerrier

La blessure par déliquescence soutient, aux côtés de l'éclat, l'antagonisme essentiel de l'espace de représentation, cet espace à la fois limité et infini. L'éclat donne à la représentation du corps sa limite quand il la réduit à un instant. La déliquescence donne à cette représentation son illimitation quand elle en étire les données négatives. Dispersée en un instant ou fondue en une durée usante, l'image du corps apparaît à la fois brisée et infinie. Des deux côtés, l'image du corps souffre d'une impossibilité expressive. Le corps échappe à la forme. Le lieu qui le reflète subit cette défiguration informelle. Corps et lieu se confondent en une agonie commune, avec l'illustration de la campagne flamande :

Il se remit à pleuvoir, les champs des Flandres bavaient l'eau sale.

[...]

Je préférerais la mienne de mort, tardive... Dans vingt ans... Trente ans... Peut-être davantage, à celle qu'on me voulait de suite, à bouffer de la boue des Flandres, à pleine bouche, plus que la bouche même, fendue jusqu'aux oreilles, par un éclat⁴¹.

Bouche métaphorique, la terre regorge et rejette l'eau, tandis que celle du personnage lui sert de réceptacle. L'image métalinguistique de la « bouche » sert moins une communication discursive – paroles « bav[euses] » – qu'une communion, une fusion délquescence entre corps et lieu. L'homophonie en [bu] dans « bouffer la boue [...] à pleine bouche », suffit, par acte de répétition, à faire du motif buccal un moteur de la déliquescence. Mais cette bouche est aussi le support d'une déchirure. A ce sujet, le terme « fendue » est assez explicite. Le substantif « éclat » confirme cette dynamique hétérogène de l'espace célinien, tout en lui proposant une issue comme a su le remarquer Elise Noetinger :

Dans l'espace ironique du double sens, la blessure est tout à la fois la déchirure d'un « éclat » d'obus, et une bouche qui fige la mort sur la peau en un « éclat » de rire monstrueux⁴².

⁴¹ *Id.*, p. 19.

⁴² Elise Noetinger, *L'imaginaire de la blessure*, *op. cit.*, p. 41.

L'ironie retrouve son fonctionnement littéral. L'ironie, d'un point de vue stylistique, n'est pas autre chose que la confrontation de deux voix personnelles qui s'entrechoquent pour arriver à un démenti dont le lecteur serait plus ou moins averti. L'ironie brise l'univocité du discours : elle se sert de la discontinuité de l'éclat pour libérer le texte d'une cohérence discursive⁴³. L'ironie s'inscrirait au plus près des ambiguïtés du texte, telle une voix capable de se maintenir dans la déchirure (éclat) ou au cœur de la dualité thématique « déliquescence / éclat ».

Le texte ironise sur ses propres blessures, sur l'objet de sa fascination aussi, comme pour mieux s'y situer à distance.

Ca se remarque bien comment que ça brûle un village, même à vingt kilomètres. C'était gai. Un petit hameau de rien du tout qu'on apercevait même pas pendant la journée, au fond d'une moche petite campagne, eh bien, on a pas idée la nuit, quand il brûle l'effet qu'il peut faire ! On dirait Notre-Dame ! Ca dure bien toute une nuit à brûler un village, même un petit, à la fin on dirait une fleur énorme, puis, rien qu'un bouton, puis plus rien⁴⁴.

La lecture du *Feu* d'Henri Barbusse n'est peut-être pas anodine. « – C'est comme si tu vois un feu d'artifice, disent-ils. / Complétant l'illusion de grand décor d'opéra féérique et sinistre devant lequel rampe, grouille et clapote notre troupe basse, toute noire, voici une étoile rouge, une verte ; une gerbe rouge, beaucoup plus lente⁴⁵ ». La fin de la phrase guiderait le propos célinien, où le spectacle du feu s'atténue en une dégradation comparable, où le thème floral s'y ajoute également. Céline retient du « feu » le principe d'une fascination qui engage la complaisance du personnage à l'égard de l'espace guerrier et de la souffrance qu'il implique. Le feu n'est pas étranger à une esthétique de la blessure, ni à la déliquescence dont il rappelle le principe de fusion, ni à l'éclat dont il rappelle l'aspect visuel, étincelant, mais aussi mortifère. Seule l'ironie, le sens équivoque donné à cette vision libère le personnage de cette fascination.

Or, si l'espace guerrier reste l'objet d'une accusation, sa valeur esthétique accorde au sujet célinien une vision indéfectible qui livre à l'ensemble du roman son système d'images et de significations. La valeur obsessionnelle de l'espace guerrier tient certes au souvenir d'une angoisse, mais aussi à cette complaisance, cette fascination du personnage qui, posé aux limites de sa négation, se révèle à lui-même comme sujet romanesque.

⁴³ Nous verrons, plus loin dans notre analyse, comment cet « éclat de rire » apparaît plus explicitement au cœur du texte célinien pour soutenir le double sens de l'éclat : entre une dimension « éclatante » et « éclatée ». Voir ci-dessous, p. 90.

⁴⁴ *Voyage*, p. 29.

⁴⁵ Henri Barbusse, *Le Feu (Journal d'une escouade)*, Paris, Flammarion, 1916, p. 224-225.

1.3 Une négation infinie : entre clôture et ouverture

Miroir physique, la campagne des Flandres reflète l'évidement matériel et corporel qui définit l'entrée en guerre du personnage (fin du premier chapitre). Elle apparaît comme un espace défaillant.

Moi, d'abord la campagne, faut que je le dise tout de suite, j'ai jamais pu la sentir, je l'ai toujours trouvée triste, avec ses bourbiers qui n'en finissent pas, ses maisons où les gens n'y sont jamais, et ces chemins qui ne vont nulle part⁴⁶.

Alain Cresciucci relève la triple négativité de cet extrait : « ne pas finir, ne pas être habité, aller nulle part⁴⁷ ». La modalité négative, qui a ici un sens plus polémique que descriptif, accuse l'absence sous l'identification d'un manque. Devant la question « où ? », une réponse triplement négative présente les lieux.

« [...] avec ses bourbiers qui n'en finissent pas ». Le terme de « bourbier » introduit le lieu dans la logique d'une épreuve qui se mesure sous une forme d'ambiguïté temporelle. Le « bourbier » définit l'obstacle, c'est-à-dire cette interruption spontanée du parcours romanesque. En revanche la proposition relative, « qui n'en finissent pas », donne une étendue spatiale, mais aussi temporelle, à cet obstacle. L'obstacle est étendu sous la sensation du corps éprouvé. La voix du corps éprouvé se révèle dans ce terrain de guerre qui, pour reprendre une formule de Maurice Blanchot, agit comme une « interruption de l'incessant⁴⁸ ». La campagne est un espace de la durée au sens contraignant du terme. Cette étendue spatio-temporelle qu'offre l'image du bourbier nous ramène vers le point ultime de la mort, sans pourtant l'atteindre. La mort constitue une discontinuité précédée par le cloisonnement du verbe « mourir ». La campagne est à l'image d'un lieu mourant, déjà absent, mais qui continue de s'imposer dans la durée pour livrer le sujet à une expérience douloureuse.

⁴⁶ *Voyage*, p. 13.

⁴⁷ Alain Cresciucci, *Les territoires céliniens*, op. cit., p. 19.

⁴⁸ Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980, p. 40 : « L'interruption de l'incessant, c'est le propre de l'écriture fragmentaire : l'interruption ayant en quelque sorte le même sens que cela qui ne cesse pas, tous deux effet de la passivité ; là où ne règne pas le pouvoir, ni l'initiative, ni l'initial d'une décision, le mourir est le vivre, la passivité de la vie, échappée à elle-même, confondue avec le désastre d'un temps sans présent et que nous supportons en attendant, attente d'un malheur non pas à venir, mais toujours déjà survenu et ne pouvant se présenter : en ce sens, futur, passé, sont voués à l'indifférence, puisque l'un et l'autre sans présent. »

« [...] ces maisons où les gens n'y sont jamais ». Désertées⁴⁹, les maisons perdent leur fonction de repère, et expriment la mise à distance identitaire du personnage⁵⁰. La maison bachelardienne, refuges d'intimité, échoue en son rôle protecteur dans le texte célinien. Plus vulnérable de part son isolement, elle laisse entrer le Dehors, abandonne d'une certaine manière l'être à ce Dehors. Le sujet perd ses limites identitaires et fait l'épreuve de son extériorisation. Il est à la fois nié de l'intérieur et illimité vers l'extérieur.

« [...] et ses chemins qui ne vont nulle part ». Mis au Dehors, le sujet cherche ses limites dans une délimitation des lieux. Mais, sous une troisième négation, la valeur de l'indéfinissable fait des lieux le reflet d'une absurdité. Ce parcours indéfini s'applique à une perte d'orientation spatiale. La guerre s'impose comme une désorganisation spatiale avant d'être définie comme un désordre psychique. Le trajet du personnage perd son sens spatial, sa direction, et éloigne alors le texte d'un pouvoir significatif. L'errance est à la mesure d'une perte significative ; c'est une ouverture appuyée sur la négation du sens.

Une contradiction essentielle à la structuration de l'espace de représentation célinien se confirme sur le plan de l'espace représenté, au seul niveau de l'épisode guerrier. La clôture que suppose le piège de la guerre à la fin du premier chapitre (« on était fait comme des rats ») est ici contredite par la triple expression d'une ouverture négative : l'obstacle n'a pas de fin, les maisons n'enferment et ne protègent plus, les chemins n'orientent plus. La négation qui compose les lieux de la guerre ouvre la spatio-temporalité du récit. L'histoire racontée n'a d'autre limite que cette négation infinie et illimitée sur le plan de sa réalisation spatiale et temporelle.

2. Le sens du désastre [*L'Arrière*]

2.1 Expérience initiatique

A la guerre, Bardamu fait l'apprentissage du mensonge. Par l'éclat et la déliquescence, il comprend que l'unité solide du corps, ce corps au sens patriotique, est un mensonge. La blessure, épreuve d'angoisse, de lucidité, rendrait le corps à une vérité qui est celle de sa

⁴⁹ La présence physique de ces maisons est pourtant signifiée par le redoublement que suppose le pronom « y ».

⁵⁰ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace, op. cit.*, p. 56 : « L'écrivain sait d'instinct que toutes les agressions, qu'elles viennent de l'homme ou du monde, sont animales. Si subtiles que soit une agression venant de l'homme, si indirecte, si camouflée, si construite qu'elle soit, elle révèle des origines inexpiables. / Et la maison contre cette meute qui, peu à peu, se déchaîne devient le véritable être d'une humanité pure, l'être qui se défend sans avoir jamais la responsabilité d'attaquer. »

négarion, et pose dès lors le problème de la survie. Comme le rappelle Philippe Muray, « il faut toujours se souvenir que Céline fait partie des réchappés de la première grande guerre, la génération pour qui très concrètement la vie, après, n'a plus été qu'un "rab"⁵¹ ». Le personnage célinien, à l'image de son auteur, est atteint par cette guerre, marqué en son corps. Mais alors, comment vivre après, ou plutôt avec ? Comment choisir entre le mensonge du discours (l'illusion du corps patriotique) et la vérité qui gagne le corps blessé, celle de la mort ?

Presque immédiatement après que Bardamu a montré que l'univers guerrier est saturé de fausseté, il ment. Un paragraphe entier – huit lignes – rattache le protagoniste à ce thème de la fausseté. Son mensonge produit le résultat souhaité, mais simultanément un deuxième aboutissement, celui-ci néfaste, est suggéré indirectement : « *Elle lui plut si fort ma description idéale que ce récit nous rapprocha. A partir de ce moment, elle crut avoir découvert Lola que nous avons au moins un goût commun, [...], celui des solennités mondaines.* » Se rendant semblable à l'univers guerrier par le truchement du mensonge, Bardamu s'assimile également à un personnage étroitement associé à cet univers⁵².

Pour Paul A. Fortier, c'est moins l'universalité du mensonge qui est démontrée par le récit célinien que l'universalité de la guerre : le mensonge n'est qu'une forme conductrice. Parce que la guerre s'impose comme un univers de fausseté, et parce qu'elle se révèle au niveau sémiotique comme « universelle », cette fausseté, ce mensonge, dénoncé, finit par rattraper le personnage qui se surprend lui-même à mentir. L'expérience de la guerre, aussi charnelle soit-elle, n'aurait pas suffi au sujet célinien pour écarter le discours mensonger. L'imposition du corps comme seule vérité demande encore à s'accomplir. Portant la guerre à sa valeur universelle, le texte célinien pourrait simultanément asseoir l'image du corps blessé au centre des univers et lieux traversés. Ce corps blessé, vérité du corps porté à sa négation, à l'image de sa mort, serait une manière de lutter contre une tendance au mensonge, à la fausseté. Mais il lui faut encore tout un voyage pour s'imposer comme élément universel, voire éternel, concurrentiel du thème mensonger.

Les thèmes de l'universalité et de l'éternité s'associent à l'univers guerrier de façon permanente. La possibilité que la guerre soit une perversion accidentelle – le résultat d'une situation historique, sociale ou géographique – est ainsi écartée. Mais alors une question se pose d'elle-même : quelle est donc la source ou la cause de la guerre ? Le texte en donne une réponse sibylline au cours du Récit de la Guerre : « *Ca venait des*

⁵¹ Philippe Muray, *Céline*, Paris, Seuil, 1981, (coll. « Tel Quel »), p. 93 Pour illustrer son propos, Philippe Muray rappelle cet extrait de *Féerie I* : « depuis 14, il faut avouer il faut convenir les hommes de ma classe, c'est du rab !... c'est de l'arrogance de pas être morts. »

⁵² Paul A. Fortier, *Voyage au bout de la nuit : étude du fonctionnement des structures thématiques*, op. cit., p. 59.

profondeurs [...]. » La signification de cette réponse ne se révélera que plus tard dans le roman⁵³.

Paul A. Fortier a raison de situer l'origine de la guerre du côté de cette « profondeur ». Mais, dans l'attente d'une réponse ultérieure, il oublie cette poétique de la blessure qui interagit déjà avec cette source des profondeurs, qui écarte le corps du discours pour le ramener à une vérité universelle.

L'universalité du corps blessé s'exprime chez Céline à travers un rapport métonymique qui fonctionne comme une contamination : l'espace-guerre est l'objet microcosmique qui, à une échelle plus large, celle du récit dans son ensemble, ne cessera de se refléter et de se répéter.

La présentation de cette dizaine de mondes supplémentaires, enchâssés dans l'univers guerrier, souligne un aspect de cet univers solidement établi sur le niveau des signes. Puisqu'il est universel, l'univers guerrier englobe toutes les couches sociales, s'étend jusqu'en province ou aux Etats-Unis, et même assimile des entités aussi disparates que la nature, l'intellectualisme ou l'érotisme. [...]⁵⁴.

L'expérience de la guerre obsède la vision du personnage, son corps en reste marqué. L'obsession trahit l'aspect linéaire de la fuite et oblige chaque départ à un retour vers l'image de ce corps blessé. Avec le règne de l'universalité sémantique, la ligne droite se courbe quand elle ne cesse de revenir sur elle-même. C'est déjà ce que remarque Gilbert Schilling lorsqu'il écrit :

Où que soit Bardamu désormais, et quelle que soit la nature objective du *spatium* dont il dispose [...], il aura la sensation de revivre la vision du monde qu'il a acquise le premier jour de sa guerre. Cet espace se caractérise essentiellement par la clôture⁵⁵.

S'identifie ici, à nouveau, cette impression d'une clôture dont le mouvement apparaît à la fois limité et infini. L'espace de représentation semble, à l'initiale du roman, bloqué. Il ne saurait alors trouver son étendue qu'à travers les réminiscences de cette guerre, qu'à travers une esthétique de la répétition. Les lieux de la guerre, la Meuse, les Ardennes, puis cette campagne des Flandres, portent en eux cette contradiction entre clôture et infini.

⁵³ *Id.*, p. 79.

⁵⁴ *Id.*, p. 72.

⁵⁵ Gilbert Schilling, « Espace et angoisse dans *Voyage au bout de la nuit* », in : *La revue des Lettres Modernes*, L.-F. Céline, volume 1 : *Pour une poétique célinienne*, Paris, Minard, 1974, n° 398-402, p. 66.

2.2 Du « passé immémorial » de la guerre au drame de la représentation

« A vingt ans je n'avais déjà plus que du passé ⁵⁶», confie Bardamu à son lecteur. La gravité de la guerre confère au personnage célinien un passé, quand elle lui supprime son avenir. Bardamu n'existe plus que rétroactivement. Son passé l'entraîne dans une passivité que Maurice Blanchot définit ainsi dans *L'écriture du désastre* :

Passivité n'est pas simple réception, pas plus qu'elle ne serait l'informe et l'inerte matière prête à toute forme [...]. Passif : le non-récit, ce qui échappe à la citation et que le souvenir ne rappellerait pas – l'oubli comme pensée, c'est-à-dire ce qui ne saurait être oublié parce que toujours déjà tombé hors mémoire⁵⁷.

Passif, le personnage est possédé par un « passé immémorial ». Ce passé ne peut être oublié, ne peut non plus être fixé dans une mémoire, récité tel un souvenir. Car c'est un passé qui ne « passe » pas. La guerre habite le corps du personnage. Le corps sauvegarde ce passé tandis que le discours en livre une interprétation toujours mensongère. La guerre est ce qui ne peut être représenté, fixé définitivement dans le passé.

On est retournés chacun dans la guerre. Et puis il s'est passé des choses et encore des choses, qu'il est pas facile de raconter à présent, à cause que ceux d'aujourd'hui ne les comprendraient déjà plus⁵⁸.

La guerre est refoulée dans un « passé immémorial », c'est-à-dire dont la mémoire n'existe pas, que le personnage ne peut partager. Et si le souvenir de la guerre, sa compréhension, ne peut avoir lieu, alors son oubli en devient lui-même impossible. La structure thématique du roman, telle que l'analyse Paul A. Fortier, fait de l'expérience guerrière un espace universel et éternel dont les thèmes et les valeurs sont repris dans les espaces ultérieurs. Les divers lieux du roman s'appréhendent derrière le filtre de l'espace guerrier. L'espace romanesque du *Voyage au bout de la nuit* est construit sur l'impossibilité de cet oubli.

Mais pourquoi, universelle et éternelle, la guerre ne pourrait-elle être fixée dans une mémoire ? Pourquoi la guerre échapperait-elle au bénéfice de l'oubli ? C'est que la représentation de la guerre dans *Voyage* tiendrait à l'expression du désastre telle que l'entend Maurice Blanchot. La blessure construit un passé immémorial car elle efface ce qui n'a jamais

⁵⁶ *Voyage*, p. 95.

⁵⁷ Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*, op. cit., p. 49.

⁵⁸ *Voyage*, p. 47.

été écrit⁵⁹. Elle s'attaque à l'avenir d'un corps, à ce qui est encore sans mémoire. L'épreuve de la guerre construit un passé immémorial parce qu'elle touche aux sources potentielles du roman. Elle supprime au personnage, mais aussi à la représentation, la possibilité de son avenir.

Le désastre de la guerre, ni de l'ordre du souvenir, ni de l'ordre de l'oubli, figure une obsession, pensée irrationnelle et corporelle. L'épisode du Stand des Nations relate l'histoire d'un corps pris au vif de l'émotion. Et tandis que le corps se libère, il conteste tout discours (ou politique) qui a trait à la guerre. Lié humoristiquement à l'acronyme « SDN », Société des Nations, cet espace se transforme sous le regard du protagoniste en un véritable champ de tir. La symétrie entre l'espace du front et l'espace de l'arrière prête à confusion. L'espace guerrier, qui se déploie, porte atteinte au sens des réalités. Cette réaction obsessionnelle déplace la blessure physique du personnage (au bras) vers un plan psychique⁶⁰. L'expérience de la guerre atteint les strates invisibles du psychisme⁶¹.

Le fou est rejeté à l'Arrière. D'établissement en établissement, Bardamu traîne des peurs et des visions qui deviennent les seuls signes de vérité dans un univers rongé par le mensonge. Le lycée aménagé d'« Issy-les-Moulineaux », puis l'hôpital de Bicêtre accueillent, à l'image de Bardamu, des « blessés troubles », ceux « dont l'idéal patriotique [est] simplement compromis ou tout à fait malade⁶² ». Le discours indirect libre suffit ici à ironiser sur le sens de la guérison. Le caractère répressif ou carcéral des lieux dément leur fonction hospitalière⁶³.

Si Bardamu échappe à un éventuel retour au front, l'Arrière en propose la réplique. L'espace représenté est symboliquement chargé par le discours patriotique, l'image d'un corps brillant, brave qui veut encore séduire. Les lieux incarnent cette bravoure. La personnification de l'hôpital du Val-de-Grâce⁶⁴, « citadelle ventrue, si noble et toute barbue

⁵⁹ Voir : Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*, op. cit., p. 134-135.

⁶⁰ Henri Godard, « Notice », in : *Romans I*, op. cit., p. 1191 : « La transposition majeure porte ici sur la nature du mal dont souffre Bardamu. Louis Destouches était allé d'hôpital en hôpital à la recherche d'un traitement pour une blessure au bras. Des soins que Bardamu reçoit pour la sienne, et de sa nature même, il n'est pratiquement pas question dans le roman ».

⁶¹ Voir à ce sujet l'article d'Isabelle Blondiaux, « La représentation de la pathologie psychique de guerre dans *Voyage au bout de la nuit* », in : *Roman 20-50 (Revue d'étude du roman du XX^e siècle)*, Voyage au bout de la nuit de Louis-Ferdinand Céline, sous la direction d'Yves Baudelle, Centre d'étude du roman des années 20 aux années 50 de l'Université Charles de Gaule (Lille III), juin 1994, n° 17, p. 57-70.

⁶² *Voyage*, p. 61.

⁶³ *Id.*, p. 87 : « Ici, on ne nous engueulait pas, certes, on nous parlait même avec douceur, on nous parlait tout le temps d'autre chose que de la mort, mais notre condamnation figurait toutefois, bien nette au coin de chaque papier qu'on nous demandait de signer, dans chaque précaution qu'on prenait à notre égard : Médailles... Bracelets... La moindre permission... N'importe quel conseil... On se sentait comptés, guettés, numérotés dans la grande réserve des partants de demain. »

⁶⁴ *Id.*, p. 84 : « Ils n'avaient pas de place pour nous, qu'ils disaient, en nous indiquant une destination vague : un bastion, quelque part, dans les zones autour de la ville. »

d'arbres » en fait un lieu trop héroïque⁶⁵ pour Bardamu. Le professeur Bestombes s'occupe, à Bicêtre, du complexe de l'antihéros. En tirant les ficelles du discours, il métamorphose l'angoisse de mort du soldat en un relent de patriotisme. La guerre retrouve dans un jeu théâtral son statut chevaleresque et épique, tandis que le personnage se place facticement dans la position du chevalier servant.

L'Arrière devient un théâtre où la guerre se déclame en vers, séductrice, voire érotique. L'Arrière est un espace discursif qui alimente le grand mensonge de l'épreuve guerrière. Bardamu se complaît dans ce mensonge, y trouvant une certaine jouissance. Mais n'avait-il d'autre choix que de mentir devant le dilemme de la mort ? Entre « mentir » et « mourir », la jouissance corporelle reste, en tous les cas, surveillée : « Mentir, baiser, mourir. Il venait d'être défendu d'entreprendre autre chose⁶⁶ ». Les interdits du corps sont posés : le corps jusqu'à sa mort est recouvert par un discours qui le rend sourd à sa vérité.

Parler de la guerre revient à mentir. A l'Arrière, c'est-à-dire aussi après la guerre, « beaucoup d'hommes [...] ont le sentiment que le langage n'est pas à eux⁶⁷ ». La formule de Jean-Paul Sartre, citée par Philippe Roussin, présente un monde devenu inintelligible, mais aussi un langage désapproprié, c'est-à-dire d'abord inapproprié. La guerre n'est pas compréhensible de l'extérieur. Le drame de cette expérience est aussi celui de sa représentation.

S'il faut s'enfermer dans le mensonge, celui de l'héroïsme ou de la jouissance, celui du corps séducteur, pour outrepasser le drame de la représentation, cette attitude survole le problème. L'Arrière, tout en reflétant les aspects du front de guerre, en détourne l'insignifiance qui est peut-être sa seule sémantique. L'Arrière se moque du corps blessé pour le rendre à une noblesse discursive, mensongère.

Echapper à ce discours, rendre au corps sa vérité, aussi négative soit-elle, est une des motivations sous-jacentes du voyage de Bardamu dans le monde étranger. Le rêve d'une guérison s'efface déjà derrière l'épreuve de cette vérité corporelle, la reconnaissance d'une blessure physique et psychique. Le voyage s'annonce comme un échec sur le plan positif de la représentation parce qu'il est conduit par ce désir de vérité, celle du corps blessé. Le voyage de Bardamu dans l'espace étranger est une manière d'esquisser cette écriture du désastre. Les lieux étrangers s'apprentent à refléter l'impossible souvenir et l'impossible oubli de la guerre.

⁶⁵ On connaît le symbole héroïque de la « barbe », depuis les récits médiévaux.

⁶⁶ *Voyage*, p. 54.

⁶⁷ Jean-Paul Sartre, *Saint-Genet, comédien et martyr (1952)*, Paris, Gallimard, 1985, p. 311 Extrait cité par Philippe Roussin, *Misère de la littérature, terreur de l'histoire*, op. cit., p. 381.

b) L’Afrique : de l’accentuation de la blessure par déliquescence au délire fantasmatique

Les images qui introduisent, puis construisent l’espace africain démentent l’idée d’un décrochage utopique pour donner au voyage une autre intention : fuir la guerre certes, mais fuir surtout le discours qui la soutient. Le traitement biologique de l’espace africain s’oppose au mensonge du discours patriotique et pourrait, face à lui, devenir un gage de vérité. L’espace africain renforce le lien entre le corps du personnage et sa vision des lieux. Négative, cette vision ramène le corps du personnage au mode de la blessure par déliquescence qui définit en partie l’espace guerrier. Ce retour confirme l’autorité et le rôle initiatique de la guerre sur l’ensemble des lieux représentés.

L’avancée du personnage dans l’espace extérieur opère difficilement. Les effets constants d’un retour trahissent la pure linéarité du voyage. La ligne se courbe, se replie incessamment, tandis que se découvre la forme circulaire du voyage célinien. La diversité des lieux découverts ne résiste pas aux obsessions d’un regard subjectif. L’ailleurs n’existe pas. L’exotisme, comme appréhension du Divers⁶⁸, n’opère pas. Le déplacement résiderait seulement dans une différence de degré : la répétition thématique de la blessure pourrait donner à l’espace africain un rôle accentuel.

Quels modes de représentation soutiennent cette valeur accentuelle de l’espace africain ? Cette accentuation d’une blessure corporelle appliquée à l’écriture des lieux africains permet-elle à une vision obsessionnelle (liée à la guerre) d’incarner une vérité ?

1. L’*Amiral Bragueton* : une esthétique du « déchet »

1.1 La libération du corps par la déliquescence

Les huiles ont fini par me laisser tomber et j’ai pu sauver mes tripes, mais j’étais marqué à la tête et pour toujours. Rien à dire. « Va-t’en !... qu’ils m’ont fait. T’es plus bon à rien !... [...] »⁶⁹.

⁶⁸ Voir : Victor Segalen, *Essai sur l’exotisme (Une esthétique du Divers)* (1908), Fontfroide, Fata Morgana, 1978.

⁶⁹ *Voyage*, p. 111.

Le décentrement doit être compris comme une tentative forcée, mais pas moins voulue. Rejeté par les autorités officielles, Bardamu est conduit loin de sa patrie, vers l’Afrique. Le trajet sur l’*Amiral Bragueton* trace ce rejet. A l’image du personnage rejeté, rebut de la guerre, le navire traîne les données douloureuses de l’expérience guerrière⁷⁰.

Notre navire avait nom : l’*Amiral-Bragueton*. Il ne devait tenir sur ces eaux tièdes que grâce à sa peinture. Tant de couches accumulées par pelures avaient fini par lui constituer une sorte de seconde coque à l’*Amiral-Bragueton* à la manière d’un oignon⁷¹.

Comparé à un oignon, le bateau est caractérisé par l’épaisseur des couches de peinture qui le recouvrent. Mais l’oignon, en son cœur, fait pleurer. La solidité du bateau ne serait qu’apparente. Son nom, « Bragueton », ne trahit-il pas déjà la solidité de cette épaisseur ? De « Bragueton » vers la « Bragamance », l’orientation géographique supprime toute pudeur : le terme « braguette » qui servirait à la construction de ces noms propres, connote un exhibitionnisme qui défie une à une les couches protectrice de l’oignon.

Aussi précaire et tragique soit-elle, l’image de l’oignon inspire à Jean-Pierre Richard, dans son essai *Nausée de Céline*, la métaphore d’une spatio-corporalité idéale⁷². L’oignon serait une structure libératrice pour l’espace célinien. L’image du navire-oignon soutient une esthétique de la décomposition. Par sa capacité à se dépouiller de son mal périphérique, l’espace se libère. Si Jean-Pierre Richard fait du dépouillement un mode libérateur, il invoque aussi le schème de la déliquescence. Guérir le mal par le mal, peut-être est-ce là l’objectif de l’expérience africaine ? Le dénudement du corps permettrait son évidemment discursif. Tel un oignon, les enveloppes discursives s’effeuillent pour laisser place à une intimité substantielle, ce corps identitaire.

⁷⁰ Quelques extraits suffisent à démontrer cette continuité narrative: « l’angoissante nature des Blancs, provoquée, libérée, bien débraillée enfin, leur vraie nature, comme à la guerre » [*id.* p. 113], « J’avais le sentiment de demeurer dans une boîte d’explosifs » [*id.* p. 116], « cet homme me faisait l’effet d’un morceau de guerre qu’on aurait remis brusquement devant ma route, entêté, coincé, assassin » [*id.* p. 119].

⁷¹ *Id.*, p. 112.

⁷² Jean-Pierre Richard, *Nausée de Céline*, Lagrasse, Verdier, 2008 (coll. « Poche » / Fata Morgana, 1980), p. 35-36 : « L’idéal ce serait sans doute une enveloppe qui succomberait sans drame à la fatalité de son évanescence, qui accepterait comme sa loi la dissolution ou l’effacement mais qui serait remplacée, à chacune de ses disparitions, par une autre enveloppe, surgie des profondeurs et chargée à son tour de suspendre un court instant le déferlement intime. Suite d’enveloppements et de fusions que la rêverie célinienne découvre réalisée de façon surprenante, dans l’épiderme des noirs : “ Les nègres ont de la veine eux avec leur *peau en pelure d’oignon* ” (V. 146). / Dans l’oignon, c’est le plus intime de la chair qui secrète successivement les enveloppes : l’oignon n’est même qu’une sédimentation interne d’enveloppes. »

Quitter la patrie revient à défaire progressivement le corps du discours patriotique. La blessure trouve une fonction positive : la déliquescence réagit contre la facticité d'un discours pour imposer, nue, une vérité substantielle. L'image du corps blessé, unique vérité pour le personnage, n'a pas fini de l'obséder. Or, quand bien même on refuserait de l'entendre, elle ne cesse de s'obstiner. Les formes de la blessure par déliquescence s'accroissent tandis que le trajet commence à se courber.

L'*Amiral* n'avancait guère, il se traînait plutôt, en ronronnant, d'un roulis vers l'autre. Ce n'était plus un voyage, c'était une espèce de maladie. Les membres de ce concile matinal, à les examiner de mon coin, me semblaient tout assez profondément malades, paludéens, alcooliques, syphilitiques sans doute, leur déchéance visible à dix mètres me consolait un peu de mes tracasseries personnelles. Après tout, c'étaient des vaincus, tout de même que moi ces Matamores !... Ils crânaient encore voilà tout ! Seule différence ! Les moustiques s'étaient déjà chargés de les sucer et de leur distiller à pleines veines ces poisons qui ne s'en vont plus... Le tréponème à l'heure qu'il était leur limait déjà les artères... L'alcool leur bouffait les foies... Le soleil leur fendillait les reins... Les morpions leur collaient aux poils et l'eczéma à la peau du ventre... la lumière grésillante finirait bien par leur roussir la rétine !... Dans pas longtemps que leur resterait-il ? Un bout de cerveau... Pour en faire quoi avec ? Je vous le demande ? ... Là où ils allaient ? Pour se suicider ? Ça ne pouvait leur servir qu'à ça, un cerveau là où ils allaient...⁷³

La lenteur du navire induit un effet de surplace. La négation du verbe « avancer » agit comme une provocation à l'encontre de ce voyage qui ne fait que commencer. Le déplacement s'opère à moitié. La ligne droite est contredite par un effet de retour qui traduit la passivité du personnage. La négation littéraire « ne... guère » rappelle, par homophonie, l'expérience initiatique de la guerre. La double intentionnalité du voyage apparaît : le déplacement vers l'extérieur est une poussée contredite par la force d'un retour vers l'intérieur.

Constance d'un retour, la guerre reste indicible, immémoriale et alors inoubliable. Tel un « ronronnement » qui habite en fond la pensée du narrateur, elle induit le mouvement circulaire de cette pensée qui se déplace d'un « roulis vers l'autre », circulairement. L'épanorthose, autocorrection du discours – « il se traînait plutôt » –, applique ce mouvement circulaire aux formes expressives du langage. Le discours est revisité par son énonciateur ; chaque forme remâchée. L'autocorrection ne porte pas ici sur le sens des termes employés, mais sur leur degré sémantique. L'énonciation s'accroît par ce mouvement de retour, et plus encore par cette question posée du « degré » : la connotation du verbe « traîner » prend tout son poids quand s'y associe l'intention exhibitionniste de cet espace, son dénudement.

⁷³ *Voyage*, p. 115.

L'espace du navire est comparé à un corps malade dont les « membres » – à entendre dans les deux sens du terme – représentent la souffrance, sa nature, son degré. La prosaïsation du voyage, avec la réapparition de ce corps souffrant, se moque de toute spiritualité. Le terme « concile », employé avec ironie, laisse place à un espace proprement physique. C'est que le langage une fois de plus y est accusé. Défaire l'espace de ses enveloppes discursives, c'est ce que préconisent l'insulte « Matamores ! » et le verbe « crânaient » dont le sens métaphorique trouve un support physique (crâner > crâne).

La description du corps malade est construite à partir d'une énumération en trois termes : « paludéens, alcooliques, syphilitiques ». A côté du paludisme, mal proprement tropical, se situent deux maux d'une banalité occidentale qui explicitent le trajet de la contamination. Le texte s'efforce de décliner en une concentration homogène qui rappelle le mode de la déliquescence chacun de ces termes. Par expansion, le corps malade gagne de l'amplitude. Il envahit l'espace. Le déploiement phrastique accentue la portée de la maladie tandis que le resserrement homogène des mots, des sons, exprime le drame du surplace narratif.

L'énumération du corps malade s'accroît par une expansion sémantique. Le terme « moustiques » réfère au mal du paludisme. Le verbe « distiller » redonne au mal de l'alcoolisme sa deuxième place initiale, et se trouve davantage développé par la suite. La syphilis apparaît derrière le terme spécialisé « tréponème ». Le texte se construit sur des expansions qui ne participent pas à son avancée mais à son accentuation. Et quand l'énonciation cherche à se dérober, sa seule esquivé possible reste celle de la caricature, forme de démesure qui participe à l'enjeu accentuel du texte : « le soleil leur fendillait les rognons », « les morpions leur collaient aux poils ».

L'expansion descriptive est contredite par un système de resserrement qui s'élabore à partir d'un travail opéré sur les phonèmes : [ɛ] pour « pleines veines » // « tréponème », [ɔ̃] pour « poisons qui ne s'en vont plus », [œ] pour « l'heure qu'il était leur », [f] pour « bouffait les foies », [j] pour « le soleil leur fendillait », [j] et [ʁ] pour « la lumière grésillante [...] roustiller la rétine ». D'un point de vue phonique, l'énonciation se resserre sur elle-même. Elle progresse à la mesure de la répétition. L'homogénéité globale qui en découle répond au schème de la déliquescence. La blessure est plus largement convoquée derrière les verbes précédemment cités qui, alternativement, ressortent de la déliquescence et de l'éclat, jusqu'à trouver une expression commune dans le verbe « roustiller » qui renvoie au motif ambivalent du feu guerrier⁷⁴.

⁷⁴ Voir ci-dessus p. 51.

L'accentuation de la maladie s'appuie sur un système adverbial modalisateur important : « plutôt », « tous assez profondément », « sans doute », « un peu ». L'évaluation de ce corps malade devient la principale occupation du personnage. Dans une distance protectrice, celui-ci prend soin de rester en dehors de cet univers. Cette distance se mesure par l'opposition entre une forme hyperbolique « leur déchéance visible à dix mètres » et l'euphémisme suivant « un peu de mes tracas personnels ». Jouant sur la force dramatique des mots, le personnage refuse d'appartenir à cet excès qu'il prend pourtant soin d'observer. Il sait la limite, entre ce qu'il regarde et ce qu'il devient, fragile. Si l'énonciation discursive se place dans un écart, c'est que le personnage pressent, telle une menace, le drame de l'équivalence.

La fin de l'extrait projette l'énonciation en un futur par avance condamné. Le resserrement homogène de l'énonciation, suivant le mode de la déliquescence, conduit à une dissolution. Le corps malade de l'espace représenté (le navire) perd sa solidité, son contenu. L'hypothèse, à partir du conditionnel (« finirait » / « resterait ») et d'une forme interrogative rhétorique, prend un sens dramatique : elle postule le drame du déchet. Ce qui reste, un « bout de cerveau » seulement, est rendu inutile dans cet espace qui aurait retrouvé sa vérité substantielle. La déchéance du corps, sur le modèle métaphorique de l'« oignon », est peut-être le prix à payer pour se libérer d'une pensée collective, institutionnelle, oppressante, ce façonnement du « cerveau ». Le corps se démembre, fondu en une tiédeur déliquescente. L'espoir d'une vérité substantielle, seul, guide cette déstratification. L'image de la blessure par déliquescence est moins subie que réappropriée comme moyen actif d'une quête de vérité.

1.2 L'« aveu biologique » du voyage

La déliquescence est une souffrance qui, aussi libératrice soit-elle, reste inacceptable. Elle affirme trop l'échec du corps socio-politique pour être acceptée par les passagers de l'*Amiral Bragueton*. Le corps patriotique se retourne contre Bardamu, mettant le navire dans un état de tension que le resserrement du texte sur lui-même suffit à garantir : sur un plan stylistique, avec cette logique accentuelle et circulaire qui touche les formes du discours ; sur un plan narratif, avec la continuité de l'expérience guerrière ; sur un plan thématique, avec la restriction spatiale que suppose l'espace du navire.

La tension qui règne sur l'*Amiral Bragueton* est liée à un resserrement spatial, qui engage une promiscuité des corps ressentie comme une compression. Le navire, à l'image d'une « arène », devient un piège pour Bardamu.

La mer nous enfermait dans ce cirque boulonné. Les machinistes eux-mêmes étaient au courant. Et comme il ne nous restait plus que trois journées avant l'escale, journées décisives, plusieurs toreros s'offrirent. Et plus je fuyais l'esclandre et plus on devenait agressif, imminent à mon égard. Ils se faisaient déjà la main les sacrificateurs⁷⁵.

Les « machinistes » donnent l'occasion à une machination de se former. Devant le piège, l'angoisse immobilise le protagoniste et le retient dans un effacement spatial de plus en plus prégnant. Par cette absence même, sa présence en est accentuée. En mettant à distance, par son seul regard (et discours) cet espace, le personnage s'y retrouve au centre, responsable et coupable. L'*Amiral Bragueton* est la conséquence d'un retrait égocentrique. Le paradoxe est lié à la dynamique paradoxale du refus, quand la paranoïa du sujet motive la présence de l'objet redouté. La réalité refusée, par peur d'assimilation, devient omniprésente⁷⁶.

A partir du moment où il reconnaît la déchéance de l'espace-lieux et en fait le centre de son appréhension spatiale, Bardamu devient lui-même « déchet ». Dans le sens de l'abjection, la déliquescence propose une « réalité qui, si je la reconnais, m'annihile⁷⁷ ». Le narrateur, à décrire la déliquescence des corps qui se « mouvai[en]t mollement entre les ponts⁷⁸ », et malgré une distance protectrice, prend le risque d'assimiler son personnage à l'espace qu'il regarde. Conscient de cette assimilation, il s'assigne une différence qui ne permet pas de sauver son personnage mais expliquerait la révolte des autres passagers à son égard : « Après tout, c'étaient des vaincus, tout de même que moi ces Matamores !... Ils crânaient encore voilà tout ! Seule différence ! ». L'ampleur de cette révolte, aussi naïve soit-elle, tient au poids dramatique du « déchet ». Plus apte à accepter sa déchéance – seule différence, grande différence –, le personnage célinien concentre l'image d'un échec dont le microcosme social de l'*Amiral Bragueton* veut se défaire.

Un corps devenu déchet est une trace que le présent rejette. Ce déchet est une trace qui n'a plus de forme, plus de mémoire, et qui ne peut cependant être oubliée. Ce déchet est à l'image du « passé immémorial » qu'est devenue la guerre⁷⁹. Le déchet apparaît comme la forme aboutie du rejet. Bardamu a été rejeté de France (« Va-t'en !... qu'ils m'ont fait ») mais, explorant la déchéance du corps, devenu à son tour « déchet », il rappelle ce que l'on ne veut

⁷⁵ *Voyage*, p. 118.

⁷⁶ Voir Georges Bataille, *L'érotisme*, Paris, Les éditions de Minuit, 1957, p. 68-69 : « Les réactions humaines, en dernier lieu, précipitent le mouvement : l'angoisse précipite le mouvement et le rend en même temps plus sensible. En principe, l'attitude de l'homme est le refus. L'homme s'est cabré pour ne plus suivre le mouvement qui l'emportait, mais il ne put, de cette façon, que le précipiter, qu'en rendre la rapidité vertigineuse ».

⁷⁷ Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur : Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, (coll. : « Points »), 1980, p. 10.

⁷⁸ *Voyage*, p. 113.

⁷⁹ Voir ci-dessus p. 56 sq.

pas voir, une forme d'interdit⁸⁰ qui anime les transgressions. Bardamu devient, en ce sens, le coupable de toutes les tensions qui, sur ce navire, agitent insidieusement les corps.

La responsabilité qui lui est attribuée n'est pas si malencontreuse. Prenant la forme du « déchet » pour en démontrer l'abjection, Bardamu conduit de façon stratégique les observations de son narrateur. La révolte à laquelle il pousse les passagers n'est qu'une étape supplémentaire pour ces observations. Cette révolte ne conduit à aucune explosion ; elle suit la continuité tragique d'une révélation corporelle. Si la compression ne profite pas à l'explosion, elle entraîne un phénomène d'implosion. Au dedans, les profondeurs du corps s'agitent contre l'apparente solidité du discours patriotique. Dans leur rébellion, les corps ne se maîtrisent plus et s'adonnent à un mouvement instinctif, animal. Les formes hyperboliques éclairent cette profondeur ; elles renversent l'image intime du navire bachelardien en l'exposant à la vue de tous⁸¹. Le navire-oignon continue de s'effeuiller.

Scène de haut carnage, dont ses ovaires fripés pressaient un réveil. Ça valait un viol par gorille. Le temps passait et il est périlleux de faire attendre longtemps les corridas. J'étais la bête⁸².

Le motif de la corrida illustre la débandade des corps qui courent vers la mort. Ce mouvement négatif, mortifère, reste dynamisé par une concentration d'énergie corporelle qui touche à la révélation instinctive d'une sexualité presque animale (chez Céline). Que le corps, et plus précisément sa révélation sexuée, se réveille dans l'acte de son anéantissement, cela rappelle les propos de Georges Bataille tenu dans son essai sur *L'érotisme*⁸³. La sexualité dans sa relation à la mort prend le sens d'une dépense physique où se jouerait un « gaspillage » : l'aspect inépuisable des corps rend justice à la permanence du « déchet », la continuité d'une

⁸⁰ Georges Bataille, *L'érotisme*, *op. cit.*, p. 68-69 et p. 73 : « La transgression organisée forme avec l'interdit un ensemble qui définit la vie sociale. La fréquence – et la régularité – des transgressions n'infirmes pas elle-même la fermeté intangible de l'interdit, dont elle est toujours le complément attendu – comme un mouvement de diastole en complète un de systole, ou comme une explosion est appelée par une compression qui la précède. Loin d'obéir à l'explosion, la compression la rend nerveuse. »

⁸¹ Nous retrouvons sur ce point Alain Cresciucci qui écrit, dans *Les territoires céliniens*, *op. cit.*, p. 28 : « C'est qu'il faut distinguer entre le thème idéalisé et sa réalisation. Roland Barthes a bien noté, dans une brève étude sur Jules Verne, l'ambiguïté du navire : « ... le bateau peut être symbole de départ ; il est plus profondément chiffre de la clôture. » [*Mythologies*, Le Seuil, 1957, p. 92] Il est à souligner que l'une et l'autre valeurs chez Verne s'orientent vers une euphorie certaine du mouvement et de l'enfermement. Dans *Voyage*, nous assistons à un renversement complet de l'archétypologie telle que la conçoit Bachelard, pour qui la « barque oisive » est le symbole d'une intimité triomphante [...]. »

⁸² *Voyage*, p. 118.

⁸³ Georges Bataille, *L'érotisme*, *op. cit.*, p. 69 : « Si nous voyons dans les interdits essentiels le refus qu'oppose l'être à la nature envisagée comme une débauche d'énergie vive et comme une orgie de l'anéantissement, nous ne pouvons plus faire de différence entre la mort et la sexualité. La sexualité et la mort ne sont que des moments aigus d'une fête que la nature célèbre avec la multitude inépuisable des êtres, l'un et l'autre ayant le sens du gaspillage illimité auquel la nature procède à l'encontre du désir de durer qui est le propre de chaque être. »

déchéance. Là où les corps s'essoufflent, là où la chaleur et la moiteur les font souffrir, ils trouvent encore des forces à « gaspiller », une violence dont ils cherchent à se décharger. La déliquescence, qui entraîne certes les corps vers leur mort, s'installe dans une durée qui permet le réveil de la chair, cette révolte, cette prise de conscience.

Le corps patriotique, représenté par les passagers du navire, est retranché en-deçà de son discours, du côté d'une corporéité instinctive. Le discours patriotique devant la vérité interne du corps ne tient pas. La déchéance révèle les corps à leur lourde responsabilité : « l'aveu biologique⁸⁴ » se construit. Le seul discours apte à porter cette vérité se maintient dans le mouvement de la déliquescence.

Le récit toucherait à sa finalité devant l'étalement – presque jouissif – de cette vérité corporelle, quand la fin de l'épisode détrompe le lecteur. La conclusion est ambiguë. Devant l'apparente vérité du corps malade, les barrières du discours résistent, et la parole, poussée jusqu'au mensonge, l'emporte une nouvelle fois. Livré à un face à face conflictuel, Bardamu redevient menteur. Il endosse pour se sauver le rôle du héros-patriote. Ce mensonge assimile le personnage à l'espace discursif dont il cherche à s'échapper. Le corps patriotique, avec ce seul mensonge, se recompose en un discours stratifié que la blessure par déliquescence s'était efforcée de réprimer.

Par cette faillite, le narrateur accorde à son personnage une humilité qui le place du côté de la détresse humaine, dans « le même bateau ». Le personnage célinien, à s'assimiler à ce qu'il dénonce, reconduit le déroulement de l'expérience : de la déchéance du corps qui permet sa libération vis-à-vis du discours jusqu'à la violence d'une vérité biologique, ainsi serait introduit le séjour de Bardamu sur la terre africaine de la *Bambola-Bragamance*.

L'*Amiral Bragueton* est un récit où le personnage avance d'un pas pour reculer de deux. La progression, ainsi contredite, rend justice à la forme circulaire du voyage. Le cheminement circulaire du voyage tient à l'obsession de cette vérité corporelle qu'il s'agit encore d'atteindre, encore potentielle sur le plan de la représentation.

⁸⁴ *Voyage*, p. 113.

2. « La colonie de la Bambola-Bragamance » : exposé d'un matérialisme incorporel

2.1 Dissolution du discours et valeur substantielle de l'Afrique

Là où André Gide, dans *Voyage au Congo*, utilise l'écriture pour atteindre une authenticité, là où l'« ici » et le « maintenant » importent à une métamorphose conceptuelle, Céline décontextualise et immobilise la pensée de son personnage. L'Afrique n'apporte pas de changement ; elle reprend les modalités de l'expérience de la guerre. Le mode esthétique de la déliquescence est ravivé. Le sens idéologique de la colonisation figure l'exploitation de l'homme par l'homme, comme la guerre. Le voyage perd sa fonction de déplacement spatio-temporel, quand ses thèmes et ses valeurs s'universalisent.

Un mal universel paralyse le personnage, dément tout acte de fuite. L'ultime issue consiste à renverser ce discours universel, c'est-à-dire à s'attaquer aux tenants idéologiques et culturels qui le motivent. La révolte est nihiliste quand elle refuse de proposer tout autre discours que celui du corps – et encore, du corps blessé. La révolte paraît passive quand elle nécessite l'abîme du corps (subjectif et géographique) pour se dire.

Sous le regard passif du personnage, par le fait de la déliquescence, d'un resserrement homogène, les valeurs de l'Afrique coloniale perdent d'elles-mêmes leur poids escompté. Condensant les mythes de la colonisation, le discours s'accentue jusqu'à l'invraisemblance. Le discours colonialiste, sur la terre africaine, fait défaut à sa propre mythologie : la fonction civilisatrice de la religion face au mythe de l'acculturation (« Ca allait et venait par chapelet saccadé à travers une buée écarlate », « des communiants, quoi ! C'est toujours la fête ici, je vous le dis ! Un vrai Quinze août »), l'idée d'une race inférieure, déshumanisée (« ces formes en travail, quelques-unes portaient en plus un petit point noir sur le dos, c'étaient les mères »), renforcée par une animalité primitive (« les femelles toujours à poil »), l'érotisme de la femme indigène (« Et des belles femelles, hein ? »), le rêve de l'espace tropical (« comme aux bains de mer »), tous ces éléments⁸⁵ participent de manière allusive à une condensation critique du discours colonialiste. La condensation – mode discursif lié à l'esthétique de la déliquescence – accentue la portée du discours jusqu'à rendre son énonciateur grotesque et son lecteur incrédule.

⁸⁵ *Id.*, p. 129.

La vision accentuée de Bardamu renverse ce discours colonialiste qui avait commencé par le bercer et motiver son départ en Afrique⁸⁶. Le renversement n'est pas anodin quand, suite à ce processus de démythification, Bardamu, vendu comme esclave sur une galère, prend la place du colonisé. Ce renversement ne sert pas une révolte discursive mais le constat d'une déchéance. Ainsi que l'explique Danièle Racelle-Latin, « le voyageur célinien invoque moins le renversement des valeurs de la colonisation qu'il n'en accuse la débâcle historique avec angoisse et dégoût⁸⁷ ».

Sous une vision moins anticolonialiste que passéiste, l'Afrique est un espace qui part en lambeaux, où se dissolvent les idées, le discours. Ce passéisme apparaît stratégique, sur le plan poétique, quand il assure la retombée du discours. Vider l'espace des idées qui le soutiennent, mais alors comment faire face à ce vide, à cette esthétique du « décontenu » ? La fantasmagorie célinienne pénètre les failles de cet espace. Ces failles, de plus en plus larges, donnent libre jeu à un imaginaire qui se dérobe à tout enfermement sémantique.

En s'inspirant de Joseph Conrad, le texte célinien construit une image fantasmée de l'Afrique noire. Retenant de *Au cœur des Ténèbres* « la description très noire de la colonisation⁸⁸ », une description dominée par « la fascination et la peur d'un retour à la barbarie⁸⁹ », Céline se placerait, selon Marie-Christine Bellosta, dans la mouvance d'un anticolonialisme de droite⁹⁰. Ce substrat idéologique attacherait la représentation africaine à un nouveau discours, quand c'est l'effondrement du discours devant une colonisation en débâcle qui occupe la représentation célinienne. L'Afrique renvoie tout discours – colonialiste ou anticolonialiste – à sa précarité, et laisse place, par transparence, à une vérité d'ordre physique, très palpable déjà chez Conrad.

Dans le récit de Marlow comme dans celui de Bardamu, des liens substantiels mettent en attente l'histoire pour donner corps au paysage. La remontée du fleuve, jusqu'à

⁸⁶ La voix du narrateur est dédoublée par celle d'un personnage encore naïf à son entrée sur l'*Amiral Bragueton*. Voir *Id.*, p. 117 : « Nous voguions vers l'Afrique, la vraie, la grande ; celle des insondables forêts, des miasmes délétères, des solitudes inviolées, vers les grands tyrans nègres vautrés aux croisements de fleuves qui n'en finissent plus. Pour un paquet de lames « Pilett » j'allais trafiquer avec eux des ivoires grands comme ça, des oiseaux flamboyants, des esclaves mineures. C'était promis. La vie quoi ! Rien de commun avec cette Afrique décortiquée des agences et des monuments, des chemins de fer et des nougats. Ah non ! Nous allons la voir dans son jus, la vraie Afrique ! Nous les passagers boissonnants de l'*Amiral Bragueton* ! »

⁸⁷ Danièle Racelle-Latin, « Symbole et métaphore idéologique dans *Voyage au bout de la nuit* », in : J.-P. Dauphin et M. Thomas, *Australian Journal of French studies*, (Actes du Colloque international d'Oxford, L.-F. Céline, 22-25 septembre 1975), Volume XIII, n° 1-2, January-August 1976, p. 94.

⁸⁸ Marie-Christine Bellosta, *Céline ou l'art de la contradiction*, op. cit., p. 55. Elle précise en note, à juste titre, que le premier à avoir fait ce parallèle est Claude Lévi-Strauss, dans *L'Étudiant socialiste* de janvier 1933. Quand à la preuve que Céline ait lu Conrad, une lettre à Milton Hindus, datée du 12 juin 1947, le prouverait.

⁸⁹ *Id.*, p. 57.

⁹⁰ *Ibid.*

l'enfoncement dans la forêt, prend chez Conrad l'allure d'un « morne pèlerinage⁹¹ », tandis que chez Céline une « infinie cathédrale de feuille⁹² » confère un ton mystique à l'espace africain. Le caractère illimité de l'espace réactive le sentiment de la perte. La confusion des limites entre Dedans et Dehors participe à cette errance du personnage. L'expression laisse place à l'impression.

Dans le *Timée* de Platon, l'impression est définie comme la rencontre de deux faisceaux, l'un venant des yeux, l'autre venant du monde. Le microcosme y est impressionné par le macrocosme. Céline, dans le prolongement de cette manière de penser, craint ces passages du monde dans l'individu et de l'individu dans le monde. C'est ainsi que l'impression est à la fois la seule façon de communiquer réellement avec le monde, mais dans le même temps, elle risque de susciter la désagrégation du corps, son absorption par ce même monde, d'où son caractère ambigu⁹³.

Ce que Laurie Viala écrit ici au sujet des romans de *Féerie* semble déjà latent dans *Voyage au bout de la nuit*. L'Afrique, plus que d'autres lieux, offre au récit célinien la possibilité de se faire par le biais d'impressions : le travestissement des valeurs du Dedans et du Dehors conduit à la « déréluction des choses, et la lente défaite du concret ». Là où la matière objective échoue, la valeur immatérielle de l'espace célinien gagne du terrain. Ce vide substantiel de l'espace africain éveille une angoisse qui laisse place à une vision fantasmatique. Impressive, et non expressive, l'Afrique impose sa présence tout en restant insaisissable. Elle rompt avec le discours pour atteindre le corps du personnage jusqu'à sa dissolution, jusqu'à cette immatérialité qui entraîne l'aspect fantasmatique de sa vision.

⁹¹ Joseph Conrad, *Au cœur des Ténèbres* (1925), Paris, Gallimard, 1993, (coll. « L'imaginaire »), p. 110 : « Nous fîmes escale à quelques endroits aux noms bouffons, où la joyeuse danse du Commerce et de la Mort va son train dans une immobile et terreuse atmosphère de catacombe surchauffée, au long d'une côte sans forme bordée par une barre dangereuse, comme si la nature elle-même eût voulu en écarter les intrus ; dans les eaux ou en vue de fleuves, vivants courants de mort, dont les berges pourrissaient parmi la vase, dont le flot, épaissi par la boue, inondait des palétuviers convulsés qui semblaient se tordre vers nous, comme dans l'excès d'un désespoir impuissant. Nulle part l'arrêt ne fut assez long pour permettre une impression particulière, mais d'une manière générale, je sentais s'accentuer en moi un sentiment d'étonnement, confus et déprimant. C'était comme une sorte de morne pèlerinage parmi des éléments de cauchemar. »

⁹² *Voyage*, p. 162 : « Ce que furent les dix jours de remontée de ce fleuve, je m'en souviendrais longtemps... Passés à surveiller les tourbillons limoneux, au creux de la pirogue, à choisir un passage furtif après l'autre, entre les branchages énormes en dérive, soûlement évités. Travail de forçats en rupture. / Après chaque crépuscule, nous faisons halte sur un promontoire rocheux. Certain matin, nous quittâmes enfin ce sale canot sauvage pour entrer dans la forêt par un sentier caché qui s'insinuait dans la pénombre verte et moite, illuminé seulement de place en place par un rai de soleil plongeant du plus haut de cette infinie cathédrale de feuilles. »

⁹³ Laurie Viala, « Le regard sidéré du soldat face à la guerre », in : *Actes du XVI^e colloque international L.-F. Céline, Céline et la guerre*, (Caen, 30 juin – 2 juillet 2006), *op. cit.*, p. 266.

2.2 Une vision endotique de l'Afrique

L'aventure africaine est introduite sous les signes de l'accentuation mis en place dans l'épisode de *l'Amiral Bragueton*. L'Afrique est un espace dont les valeurs, exacerbées, soutiennent une vérité physique. Accentuée, l'action de la déliquescence, qui touche au corps du personnage mais aussi au corps géographique, le lieu, expose le sujet à une contradiction spatio-temporelle : l'Afrique est à la fois un espace où les valeurs physiques s'accroissent et où les éléments disparaissent. Les lieux deviennent insaisissables quand bien même, loin du discours, domine leur qualité physique.

Espace physique, l'Afrique accentue la relation entre l'espace représenté et le corps du sujet. Éprouvante mais aussi lieu d'épouvante, l'Afrique est un espace qui comprime le corps et ravive ses blessures, celles de la guerre. La déliquescence domine dans cet espace où, à l'éclat du soleil, se substitue une chaleur de plomb, où les couleurs, parfois éclatantes, se transforment rapidement en une « mélasse », rendant le paysage à sa morne confusion. La végétation, et « d'abord la forêt », est selon Denise Aebersold « le premier avatar qui a subi la signature de la chute ». Cette chute réactive le casse-pipe de la guerre, la retombée du sujet par le fait de la déliquescence. Dans cet espace, l'eau joue un rôle primordial. Elle est « la composante d'un délabrement général, elle change le roc en boue, elle étouffe (métaphore du bâillon), sa fraîcheur lustrale devient moiteur délétère »⁹⁴.

La guerre « participe d'une vision d'ensemble qui décline, à tous les étages du roman, l'anti-nature dans la nature⁹⁵ ». Les éléments de l'espace africain, matières et objets, exposent leur face la plus noire, changeant l'expression du vivant en mort. Et, si l'eau ne permet pas la vie, le bestiaire ajoute au paysage une dangerosité presque archaïque. S'inspirant de la typologie imaginaire de Gilbert Durand, Denise Aebersold écrit :

Le trait d'union entre les armées et l'Afrique coloniale tient d'abord à leur bestiaire, vieille métaphore archaïque. Toutes les valorisations négatives du symbolisme thériomorphe s'y concentrent : voracité, agitation, déliquescence et leurs connotations morales. Car ce qui prime, ce sont des qualités qui ne sont pas animales : gorille, charognard, « asticot pâle et mou » (*V.*, p. 49), selon, l'homme est l'objet d'une chute qui le ravale à un degré inférieur à sa nature⁹⁶.

L'Afrique reproduit, par son bestiaire, par les descriptions qui sont faites de son paysage, l'espace de la guerre. L'évolution des thèmes est bloquée par l'autorité sémantique

⁹⁴ Denise Aebersold, « La guerre en douce.... », in : *id.*, p. 7-17.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 7.

⁹⁶ *Ibid.*

de l'expérience guerrière. La progression laisse place à une régression : le voyage de Bardamu progresse pour mieux revenir vers son point de départ. La déliquescence, appuyée sur une durée, permet l'étirement du voyage mais non le détachement du personnage. La ligne du voyage est là mais elle se courbe sous le poids psychologique et physique de la guerre. La forme circulaire du voyage célinien se construit. La gestuelle du personnage passe d'elle-même aux aveux :

Après avoir décrit à pas mous quelques cercles dans la brousse je dus rentrer et m'abattre et me taire, à cause du soleil⁹⁷.

Cette circularité aurait pu introduire un sentiment de complétude. La valeur tragique de la répétition empêche le sens idéal de cet archétype. La répétition ne saurait *a priori* engager de libération ; elle rend dérisoire le vœu d'une création, c'est-à-dire d'un aboutissement, d'une complétude, car elle stipule le vide.

Répétition stérile. Elle prend toute la place et ne débouche sur rien. C'est celle de Sisyphe. Degré zéro de la poétique. Trop d'exemples sont bien connus de la pétrification des conduites dans une répétitivité sans issue⁹⁸.

Le terme de « pétrification » employé par René Passeron est pertinent. Dans *Voyage*, il réfère à la passivité dans laquelle se pose Bardamu : un passé immémorial trahit le sens inédit du voyage, la découverte. Cette pétrification traduit l'impasse que propose le schéma circulaire et régressif du voyage célinien. La pétrification infirme tout désir de création, cloisonnant le texte derrière la barrière immémoriale de l'expérience guerrière.

Si la répétition stérile n'apporte rien à la création, elle en accentue l'impasse. L'Afrique devient un espace accentuel et excessif. L'Afrique de Bardamu est appréhendée par le détour d'une référentialité trop « occidentale » pour devenir créative. L'Afrique de Bardamu n'échappe à cette comparaison et référentialité stérile que par une accentuation qui porte les formes de l'espace réalisé (la guerre) à une existence excessive. Chaque élément de l'espace africain est l'expression potentielle d'une dimension excessive. Ce mode d'existence en puissance (ou potentialisé) ne trahit pas les formes réalisées du discours narratif célinien (cette guerre), mais les expose à une dimension plus fantasmatique.

⁹⁷ *Voyage*, p. 171.

⁹⁸ René Passeron (dir.), *Création et répétition*, Paris, Clancier-Guénaud, 1982, p. 11.

J'en appris encore bien d'autres à l'abri des palmiers qui prospéraient par contraste d'une sève provocante le long de ces rues aux demeures fragiles. Seule cette crudité de verdure inouïe empêchait l'endroit de ressembler tout à fait à La Garenne-Bezons⁹⁹.

Le risque de comparaison souligne l'échec du décentrement. La comparaison ressort d'un mode analogique qui donne à l'Afrique célinienne une dimension endotique. Dans le sens que lui donne Georges Perec¹⁰⁰, l'endotisme tient à cerner l'évidence de l'homme dans sa relation au dehors. Une réalité endotique serait une réalité marquée par une évidence qui la rendrait invisible. Si rendre à l'ordinaire sa part belle est l'intention de Georges Perec, dans le texte célinien la démarche semble contrainte. Forcées au détour analogique, les descriptions céliniennes qui sont faites de l'Afrique mettent à mal une diversité. La réalité africaine, dans la continuité de la guerre, par un effet de retour, n'apporte rien d'inédit. L'endotisme devient, chez Céline, le tragique de l'ordinaire. Il couvre une « banalité du mal », sens qu'Alain Rey confère à l'adjectif « ordinaire »¹⁰¹.

Le phénomène de colonisation, en son principe même, ne se porte-t-il pas garant de cet endotisme ? Quand l'exotisme pourrait envahir les descriptions africaines, il reste étouffé par une référentialité dominante. L'énonciation célinienne ramène l'Afrique à des comparaisons, des métaphores connues, pour poser son espace dans une évidence qui méprise toute diversité et tout détachement.

Des monstres d'arbres abattus forçaient notre groupe à maints détours. Dans leur creux un métro entier aurait manœuvré à son aise¹⁰².

L'image du « monstre » et l'effet de grandeur, d'énormité, qu'induit la comparaison, proposent un écart graduel. C'est par le degré de l'image, et non par la nature de ses objets, que l'espace africain se construit une étrangeté. Cette étrangeté touche à un détour fantasmatique. Les personnages, qui accomplissent un « détour » physique, miment ce détour fantasmatique de la représentation : le « métro » – référent endotique – est l'objet d'un grossissement ; porté à un degré excessif, il soutient le mode en puissance d'une vision fantasmatique.

⁹⁹ *Voyage*, p. 127.

¹⁰⁰ Georges Perec, *L'infra-ordinaire*, Paris, Seuil, 1989, p. 11-12 : « Peut-être s'agit-il de fonder notre propre anthropologie : celle qui parlera de nous, qui ira chercher en nous ce que nous avons si longtemps pillé chez les autres. Non plus l'exotique, mais l'endotique. »

¹⁰¹ Alain Rey, « Améliorer l'ordinaire : de la banalité du mal à la poésie du quotidien », in : *Le magazine littéraire*, juillet-août 2006, n° 455, p. 98.

¹⁰² *Voyage*, p. 162.

La valeur potentielle qui fait de l’Afrique une unité fantasmatique est une manière d’esquiver, sans le contester, le tragique de l’ordinaire, cet endotisme célinien qui détruit les qualités spécifiques de l’espace africain. Par analogie référentielle, répétition, l’espace africain tend, en effet, à devenir ordinaire, à s’effacer derrière ce registre de la banalité. Cette dimension analogique et ordinaire conduit à un resserrement géographique. D’une appréhension globale de la terre africaine, le personnage débarque dans une ville centrale, Fort-Gono, avant de s’enfoncer dans une ville-étape, Topo, puis d’atteindre les cloisons réduites d’une « case » située dans le village de Bikomimbo. L’intimité du sujet manque progressivement d’espace, jusqu’à s’autodétruire, dès lors que les flammes attaquent les quelques murs de son moindre repli¹⁰³. Cette réduction spatiale intègre, sous un angle géographique (voire, géométrique), le problème de l’effacement. Le toponyme « Topo » qui évoque le « topos » grec, c’est-à-dire le lieu, postule, à ce sujet, un minimalisme lexical ironique. A cet effacement de l’espace africain, au vide substantiel de la représentation, le texte célinien oppose les ressorts d’une vision fantasmatique. Cette vision est inhérente à un vide descriptif. L’échec descriptif de la représentation entraîne ce déploiement fantasmatique, solution qui permet à la représentation célinienne de se prolonger malgré l’incapacité du discours à saisir son objet.

2.3 D’une impossible description vers la solution du fantasme

L’espace africain subit l’impact d’une vision immémoriale, la guerre. Il ne saurait exister à distance, autrement. La vision du personnage stérilise l’inédit, la diversité de l’espace étranger. Or, ce resserrement subjectif ne se retourne-t-il pas contre le personnage et contre le narrateur (en focalisation interne) ? L’effacement de l’objet référentiel, de cet espace africain, rend le discours descriptif à son impuissance. Le voyageur-descripteur est démis de ses fonctions ; la posture du sujet célinien en pâtit. Par cette soumission, le personnage et l’énonciateur (focalisé) se replacent en-deçà de leur propre discours.

¹⁰³ *Id.*, p. 175-6 : « Mes silex n’étaient pas très bien choisis, mal pointus, les étincelles me restaient surtout dans les mains. Enfin, tout de même, les premières marchandises prirent feu en dépit de l’humidité. [...] Les flammes s’élevèrent rapides, fougueses. »

Précisons cette impuissance du discours célinien à saisir les lieux africains :

Il est difficile de regarder en conscience les gens et les choses des Tropiques à cause des couleurs qui en émanent. Elles sont en ébullition les couleurs et les choses. Une petite boîte de sardines ouverte en plein midi sur la chaussée projette tant de reflets divers qu'elle prend pour les yeux l'importance d'un accident. Faut faire attention. Il n'y a pas là-bas que les hommes d'hystériques, les choses aussi s'y mettent. La vie ne devient guère tolérable qu'à la tombée de la nuit, mais encore l'obscurité est-elle accaparée presque immédiatement par les moustiques en essaims. Pas un, deux ou cent, mais par billions. S'en tirer dans ces conditions-là devient une œuvre authentique de préservation. Carnaval le jour, écumeoire la nuit, la guerre en douce¹⁰⁴.

Le mouvement descriptif s'installe dans une impasse qui rappelle la circularité structurelle du voyage. L'analyse de cette circularité, sur le plan précis du texte, pourrait éclairer les difficultés de la description à se faire et de l'espace africain à naître.

Circularité réflexive : dimension métadescriptive. La description est vécue dès le départ comme un effort. Problématisée, la description se tourne vers elle-même. Son orientation réflexive répond à une structuration circulaire. Une expression comme « difficile de regarder », relayée par « pour les yeux », interroge l'acte du regard, caractéristique visuelle de la description. L'expression « en conscience » rappelle la contrainte attentive de l'acte descriptif célinien. Le métalexème « œuvre authentique », sous-tendu d'ironie, souligne la vocation objective de la description. Ce métadiscours, grâce auquel la description s'évalue à mesure qu'elle progresse, est activé par un problème qui concerne l'objet à décrire. L'espace africain est accusé, coupable d'évitement. La vision du personnage en serait victime, trompée par la dissolution des lieux.

Des termes génériques, tels « les gens et les choses », suppriment à l'objet spatial sa netteté. Le parallélisme entre « en émanent » et « en ébullition » rend l'expansion descriptive à son impossibilité substantielle : l'« ébullition » insiste sur un phénomène d'évaporation qui donne à l'espace africain sa valeur excessive (100°C) et une qualité métamorphique. Le problème de la dématérialisation est soulevé par la contradiction entre « petite boîte de sardines » et « tant de reflets divers » : d'un côté la minimisation de l'objet, de l'autre son accentuation expansive. Cette contradiction pose le problème devant lequel la description célinienne est contrainte de se retourner : l'accentuation des valeurs de l'espace engage sa disparition. Excessif, l'espace célinien se dérobe au saisissement descriptif.

Caractéristique du récit de voyage, la description est freinée chez Céline par un métadiscours. L'existence linguistique de l'espace africain – sous le mode du descriptif –,

¹⁰⁴ *Id.*, p. 126-127.

dans l'espace plus large du roman, est mise en cause. Paradoxalement, c'est parce qu'il s'avère indescriptible que l'espace africain gagne en concrétude. Paradoxalement, le lieu africain s'incarne par un processus de dématérialisation. Par évaporation, ébullition, l'espace africain échappe à la forme et au langage. La sensation subsiste tandis que l'objet formel a déjà disparu. La circularité réflexive, qui alimente cette description, pallie (en vain) l'évident formel du lieu. Ce métadiscours soutient davantage un aveu de faiblesse qui souligne la difficulté de l'acte descriptif à opérer. Ce métadiscours apparaît comme un ultime recours pour un énonciateur qui subit cette description, plus qu'il ne la domine.

Circularité compositionnelle du mouvement. La description est d'abord un discours sur la possibilité descriptive du texte. La description s'opère, puis immédiatement se questionne. Le premier mouvement est construit par des phrases qui alternativement agissent puis réfléchissent sur l'acte descriptif, propulsées en arrière, circulairement. Le lancement déjà problématique de la description [« Il est difficile ... d'un accident »] est modalisé par l'expression du danger [« faut faire attention ... s'y mettent »]. L'aboutissement du système descriptif [« la vie ne devient guère tolérable ... par billions »] est modalisé par un détachement négatif [« S'en tirer dans ces conditions ... La guerre en douce »]. La description ne saurait chez Céline avancer sans un retour vers l'énonciation qui la présuppose. La description est un acte modalisé par un discours qui témoigne de son impossibilité à se faire, de son échec à saisir les données substantielles et objectives de l'espace.

Circularité lexicale : surplace descriptif. L'économie du lexique participe à ce surplace descriptif. Les formes plurielles et génériques, à se répéter, empêchent la précision du regard descriptif : « les gens et les choses », « les couleurs et les choses », « les hommes... les choses ». L'effet de reprise induit des parallélismes phonétiques: « accident » / « attention » ; « en émanent » / « en ébullition ». La description célinienne se nourrit d'elle-même¹⁰⁵ et annonce par là son propre assassinat. Les mots s'introduisent selon des choix linguistiques, subjectifs, qui ne laissent pas de place au référent à décrire (le lieu).

Circularité temporelle : le cycle diurne / le cycle nocturne. Le transfert d'une temporalité diurne (liée à un excès de vision) vers une temporalité nocturne (disparition des éléments) assure au récit une temporalité cyclique. Du jour à la nuit, tout induit une poétique de l'effacement. L'objet de la description, référentiel, s'évanouit pour laisser place à un imaginaire apeuré qui fait de l'Afrique le terrain d'une sauvagerie. Les cycles temporels

¹⁰⁵ Selon le schéma déjà analysé de la déliquescence. Voir ci-dessus p. 47 sq.

conduisent d'une violence vers une autre, dans un processus de gradation qui illustre l'aspect accentuel du voyage.

Circularité phrastique : système d'épanorthose et de progression linéaire. L'épanorthose, autocorrection du discours, n'opère pas sur le sens, mais sur le degré à accentuer : « il n'y a pas là-bas que les hommes... les choses aussi » ; « la vie ... , mais encore ... » ; « pas un, deux ou cent, mais par billions ». L'accentuation renforce le cheminement circulaire de l'épanorthose, cette énonciation qui se retourne sur elle-même. La contraction circulaire de l'énonciation commande une progression linéaire des thèmes : « La vie » > « tombée de la nuit » / « obscurité » > « moustiques » / « Pas un (moustique) / par billions ». L'effet de reprise maintient le texte sous l'ordre de la répétition.

Circularité synthétique et poétique. Les deux dernières phrases du mouvement retiennent notre attention car elles se retournent vers le texte pour en faire la synthèse : la thématique cyclique du « jour » et de la « nuit » s'y retrouve en parallèle. La découpe des deux premiers syntagmes permet d'y reconnaître une mesure métrique : [caɾ / na / val / lə / zuɾ // e / ky / mwaɾ / la / nɔi]. Tel un décasyllabe, avec une césure après la cinquième syllabe marquée par une virgule, la phrase prend un certain impact. Elle résonne dans l'esprit de l'énonciateur et se synthétise en un troisième syntagme : « la guerre en douce ». Avec ce troisième membre d'un rythme ternaire, l'ouverture est contredite par l'autorité d'une répétition sémantique.

Circularité narrative. Car ce dernier syntagme, « la guerre en douce » rappelle combien l'expérience africaine est liée à l'expérience de la guerre. L'analogie implique un retour du récit sur lui-même. La structure circulaire de l'espace romanesque se confirme ici sur un plan narratif. L'expression adverbiale « en douce » cache l'ironie perverse de la blessure par déliquescence. Dans une certaine durée, faite de répétitions, en-deçà des apparences, le mode de la blessure gagne du terrain. L'espace africain, aussi coloré soit-il en surface est rongé de l'intérieur par un processus de disparition. Devant la rognure de l'espace, l'acte descriptif devient inopérant, peu apte à saisir l'espace du Dehors. L'esthétique de la blessure ressurgit, expression démesurée d'un Dedans qui ronge le Dehors, et rend la description de l'espace africain impossible. Ce retour final de l'énonciation au cadre allusif d'une blessure (la guerre) démontre comment la représentation de l'Afrique est sous-tendue par ce passé immémorial.

Le mouvement circulaire régit le trajet de Bardamu, mais oriente aussi le discours qui porte cette histoire. Refermé sur lui-même, ce discours anéantit son propre objet. Comment, devant la négation de l'espace, de l'objet référentiel, l'énonciation descriptive peut-elle se

poursuivre ? Où la représentation de l'espace africain puise-t-elle ses ressources ? La suite de l'extrait étudié pourrait apporter quelques réponses.

Quand la case où l'on se retire, et qui a l'air presque propice est enfin devenue silencieuse, les termites viennent entreprendre le bâtiment, occupés qu'ils sont éternellement les immondes, à vous bouffer les montants de la cabane. Que la tornade arrive alors dans cette dentelle traîtresse et des rues entières seront vaporisées¹⁰⁶.

Syntaxe en suspens : mise en attente et valeur dramatique de la description. La syntaxe insiste sur la dimension dramatique de l'extrait. Une proposition subordonnée circonstancielle de temps [« quand la case ... est enfin devenue silencieuse »], insérant deux propositions relatives [« où l'on se retire » + « et qui a l'air presque propice »], retarde l'arrivée de l'information principale : « les termites viennent entreprendre le bâtiment ». Ce suspens circonstanciel donne une ampleur au drame. Un effet de chute est construit par cette attente. La chute se prolonge dans un commentaire caractérisant qui ne saurait figurer autre chose que la disparition de son propre objet : « occupés qu'ils sont éternellement les immondes, à vous bouffer les montants de la cabane ».

Le symbole de la « case » rend compte du rôle de la maison-refuge devant l'espace extérieur, agressif. Cette fonction du refuge favorise une rêverie qui, selon le propos bachelardien est essentielle à la liberté intime du sujet. Cette rêverie s'effectue dans un retrait protecteur et solitaire qu'expriment les syntagmes « où l'on se retire » et « devenue silencieuse ». Or, tandis que les termes favorables à la construction d'un espace intime, à même de protéger le sujet, se présentent dans le texte célinien, une voix ironique s'efforce de défaire ces quelques repères : le lieu de la rêverie bachelardienne ne résiste pas à l'ironie célinienne. L'adverbe modalisateur « presque », devant l'adjectif « propice », avertit simultanément le lecteur d'une désillusion prochaine. Cette désillusion est contrebalancée, en même temps que provoquée, par la force de l'ironie célinienne. L'ironie provoque, sur le plan stylistique, la chute du mode descriptif. L'espace n'est pas le lieu de la rêverie selon laquelle aurait pu s'opérer la description, ce passage notamment de l'espace au paysage, cette projection essentielle d'une intimité au dehors. L'espace est un objet insaisissable du fait de sa destruction. L'ambiguïté sémantique du verbe, dans l'expression « entreprendre le bâtiment », montre combien la construction de l'espace africain tient à sa destruction spatiale et sémantique.

¹⁰⁶ *Voyage*, p. 127.

L'espace s'exprime au seuil de sa contradiction. Il se construit par sa destruction référentielle. C'est dans ce sens qu'il atteint au sublime par l'abject, comme le laisse entendre l'oxymore : « éternellement les immondes ». L'accentuation des valeurs engage la poussée de l'espace africain en dehors de l'ordinaire. Rendu à sa valeur excessive, l'espace africain, au prix de sa disparition, touche à sa révélation potentielle.

Le verbe « bouffer », dans un registre familier, connote une violence anthropophagique qui tire le texte célinien du côté d'une imagerie fantasmagorique. L'imaginaire envahit l'espace africain quand sa réalité se dérobe. Mais alors, avec ce verbe, « bouffer », ne retombons-nous pas sur le drame d'un avalement, sur cette bouche qui ramène le texte du côté de la déliquescence ? Autour du verbe « bouffer » deux compléments d'objets sont susceptibles d'apparaître : « vous » (si on occulte sa fonction de génitif) et « montants ». Le sujet célinien est mis sur le même plan que le lieu, tous deux courant le risque d'être avalés. Ce « vous » est d'autant plus pertinent que, s'il réfère au personnage célinien, le lecteur peut parfaitement s'y identifier, pris lui aussi dans le borborygme déliquescence de l'Afrique.

Revers imaginaire de la chute : un espace eschatologique fantasmé. Du côté du fantasme, la langue célinienne se détourne de la disparition tout en en assumant le processus. La dernière phrase du mouvement montre combien la créativité célinienne tire parti d'une négation référentielle : « Que la tornade arrive alors dans cette dentelle traîtresse et des rues entières seront vaporisées ». L'hypothèse du drame est lancée sur un ton euphorique. Le texte, alors retardé par une circularité oppressante, ou par une mise en suspens qui dramatise la chute de la description, trouve enfin le moyen de se projeter, d'exister de manière protensive. Ce futur est guidé par l'euphorie du pronom exclamatif « que », par le mode en puissance (ou potentialisé) du subjonctif, et par le verbe « arriver » qui annonce un fait imminent.

Le drame est traité de façon eschatologique : « tornade ». Le complément de lieu qui accompagne ce fantasme de fin du monde contient toute la contradiction de l'espace africain : construire en détruisant, n'est-ce pas ce que propose l'expression métaphorique « dans cette dentelle traîtresse » ? Le terme « dentelle » place l'écriture du drame sous un parti pris esthétique. La dentelle est un tissage qui profite du vide, troué en son cœur même. La métaphore de la dentelle accompagne le tissu textuel vers une esthétique qui intègre la destruction. Il est une trouvaille au bout de l'expérience africaine qui est celle du raffinement. L'espace, par sa dématérialisation, sa déstratification physique, parallèlement à celle du corps du personnage, se raffine. Ce raffinement indique comment la sublimation célinienne naît d'une chute, d'une défaillance, d'une abjection qui, avec l'adjectif « traîtresse », prend un caractère moral. Cet engagement du texte du côté d'une sublimation esthétique est une

rescousse pour le langage célinien. Devant une description, rendue à son impossibilité par la disparition de son objet, a lieu le fantasme du vide : « des rues entières seront vaporisées ». Le poids d'un contenu (« entières ») est métamorphosé en légèreté (« vaporisées »). De la précarité de l'espace, naît la possibilité de son appréhension fabulée et fantasmatique. Cette fabulation qui jaillit de l'espace africain s'appuie sur un vide, à l'image d'un corps déstratifié, défait du discours qui le hiérarchise. La dématérialisation postule un vide qui atteste au plus près de la dimension physique de l'espace africain : quoi de plus physique pour le personnage que de sentir le vide qui façonne son propre corps, à l'image de cette blessure guerrière qui trame toute sa vérité ?

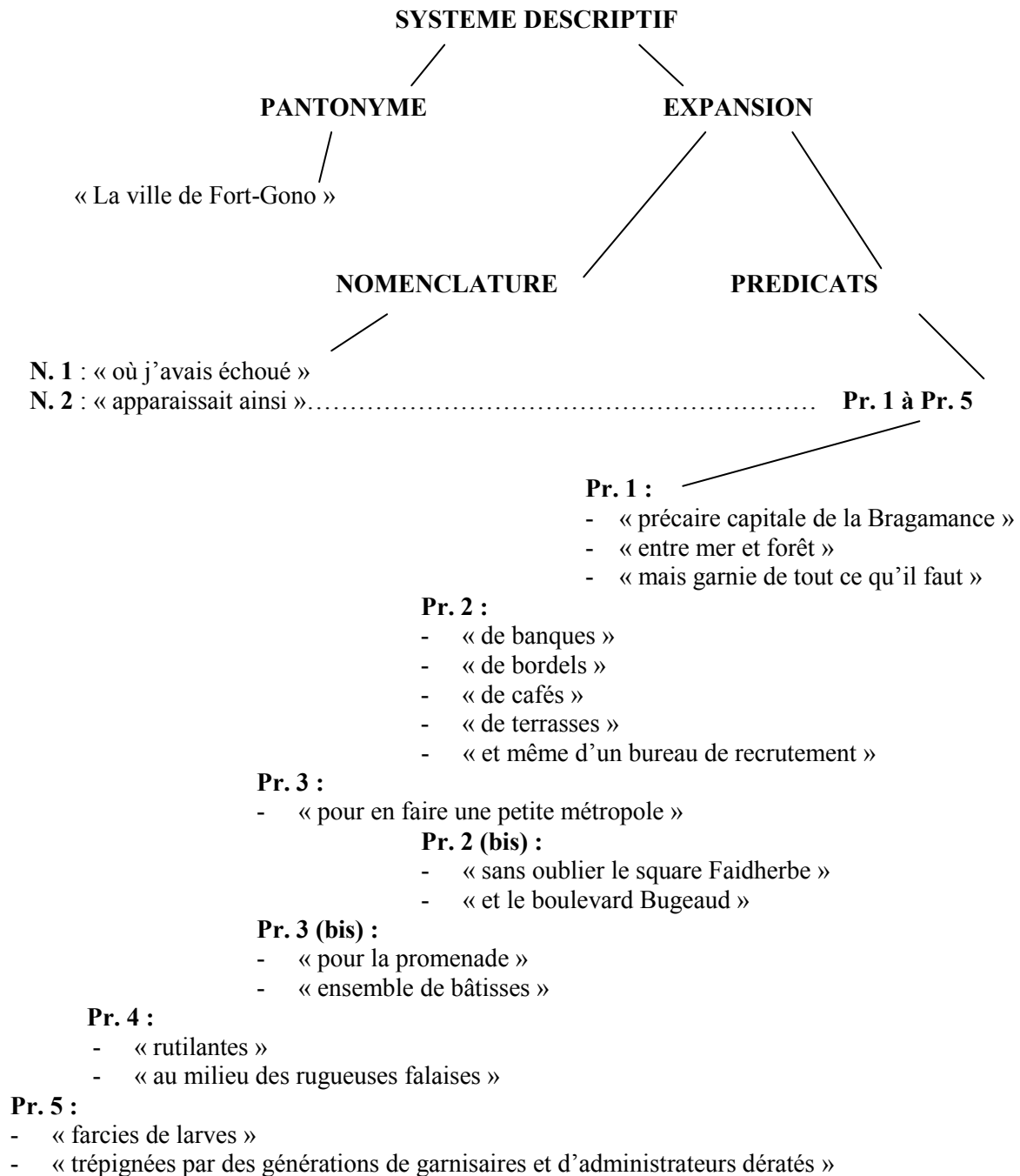
Le texte célinien hésite encore à s'étendre sur ce fantasme eschatologique. S'il commence à trouver du côté des formes en puissance, potentialisées puis virtualisées de la représentation, une issue, l'évanescence qui atteint le sujet et corrélativement l'espace alentour demande, à ce stade du roman, encore à se résoudre. Ainsi, l'énonciation descriptive tente-t-elle, une dernière fois, de venir à bout de son objet.

La ville de Fort-Gono où j'avais échoué apparaissait ainsi, précaire capitale de la Bragamance, entre mer et forêt, mais garnie, ornée cependant de tout ce qu'il faut de banques, de bordels, de cafés, de terrasses, et même d'un bureau de recrutement, pour en faire une petite métropole, sans oublier le square Faidherbe et le boulevard Bugeaud, pour la promenade, ensemble de bâtisses rutilantes au milieu des rugueuses falaises, farcies de larves et trépignées par des générations de garnisaires et d'administrateurs dératés¹⁰⁷.

La ville de Fort-Gono constitue un « pantonyme » à partir duquel la description se décline. Des « expansions » prolongent et hiérarchisent l'espace représenté par des « prédicats »¹⁰⁸. Par un classement bien réfléchi, la description célinienne veut rendre à l'espace extérieur un ordre qui lui fait défaut. Cette hiérarchisation du discours conditionne le saisissement de l'objet (ici spatial). L'ordre du discours saura-t-il ici rendre à l'espace sa stabilité et sa solidité ? L'énonciateur se montre crédule, quand le lecteur pressent l'échec du discours descriptif. Comment un discours ordonné pourrait-il satisfaire une vision du monde qui se méfie du discours, qui cherche une vérité physique, en-deçà de toute rationalité ?

¹⁰⁷ *Ibid.*

¹⁰⁸ Nous empruntons ces termes à la terminologie de Philippe Hamon dans *Du descriptif*, Paris, Hachette Livre, 1993, (coll. « Hachette université-recherches littéraires »). Nous nous appuyons, pour construire cette analyse du texte célinien, sur le schéma type (le plus simple), qu'il propose de l'énonciation descriptive.



Une unique phrase s'allonge de groupe de prédicats en groupe de prédicats. La ville de Fort-Gono signifie immédiatement l'échec du personnage, « échoué » en Afrique. Le descripteur-narrateur, en focalisation interne, ajuste son énonciation au sentiment de cet échec. Echouée dès le départ, la description lutte contre elle-même. L'effort s'observe à travers une expansion qui se prolonge sans parvenir au bout de son objet.

Ayant repéré les groupes prédicatifs qui complètent une vision – derrière le métalexème (qui vaut pour nomenclature) « apparaissait ainsi » –, nous voudrions comprendre l'effort conceptuel qui régit cette description devant l'évidement palpable de son objet.

Prédicats 1 : Opposition entre solidité et précarité de l'espace. La conjonction de coordination « mais » soutient cette opposition. La solidité exprimée par le lexème « capitale », qu'il faut rapporter au pantonyme « Fort-Gono » – construit avec l'adjectif « fort » –, est renforcée par les adjectifs coordonnés « garnie et ornée » et l'énumération suivante (Pr. 2), dépendante du complément d'objet indirect à valeur totalisante « de tout ce qu'il faut ». Cette solidité s'affronte à une fragilité que l'adjectif « précaire » signifie, et à laquelle le complément de lieu « entre mer et forêt » fait allusion, impliquant par là une sensation d'enfermement, le cloisonnement de l'espace sur lui-même. Surtout, comme le mentionne Alain Cresciucci le second terme du nom composé donné à la capitale – transposition de Douala –, « Fort-Gono », relève de la troncation du mot « gonocoque », « microbe responsable de la blennorragie¹⁰⁹ », infection sexuellement transmissible. La fragilité prêtée à l'espace africain est avant tout charnelle, c'est-à-dire en lien avec l'imagerie de la blessure.

Prédicats 2 + Prédicats 2 (bis) : colonisation de l'étranger. Un effet de liste se construit grâce au système anaphorique en « de...de... » ; ce qui permet à la description de trouver une longueur et un poids nécessaire à l'expression de son contenu. Cependant, chacun des termes pris en compte dans cette énumération dément la valeur exotique de l'espace africain. L'espace africain, en sa vision la plus ordinaire, ressemble trait pour trait aux villes occidentales. C'est encore une fois l'inévitable retour vers ce point d'attache, ce centre qu'est la France qui se construit, et à travers lui, la circularité structurelle du voyage célinien qui se confirme. Cette référentialité occidentale répond plus précisément à la logique de la colonisation : le modèle de l'ici importé ailleurs. Les noms propres cités « boulevard Bugeaud » et « square Faidherbe » réfèrent, par ironie, à des figures de la colonisation. Ainsi Philippe Destruel, analysant cette toponymie « métonymique et polémique », précise-t-il que

¹⁰⁹ Alain Cresciucci, « Lieux », in : *Céline : Voyage au bout de la nuit*, textes réunis par A. Cresciucci, Paris, Klincksieck, 1993, (coll. « Parcours critique »), p. 92. Voir aussi son ouvrage, *Les territoires céliniens*, op. cit.

« Bugeaud » est le « patronyme du maréchal de France, rallié à la conquête d'Algérie ; et qui mourut en France du choléra¹¹⁰ ». « Faidherbe » serait un « nom emprunté au général colonisateur français qui commença sa carrière en Algérie et à la Guadeloupe ; fut gouverneur du Sénégal où il lutta contre les tribus ; et qui, à la fin de sa vie, participa à une mission scientifique en Haute-Egypte¹¹¹ ».

Prédicats 3 + Prédicats 3 bis : Impossibilité de l'exotisme. Le lieu africain, démenti en sa valeur exotique, ne peut exister. A la place du lieu étranger se substitue un espace aux fonctions occidentales : le capitalisme est annoncé derrière le terme « métropole », les mœurs occidentales apparaissent derrière le terme « promenade ». Le lieu étranger n'existe pas, sa référentialité occidentale le renvoie à une dimension ordinaire qui le rend impalpable. Sa mise à distance passe par un brouillage que permet le syntagme pluralisant et globalisant : « ensemble de bâtisses ».

Prédicats 4 : Une chute spatiale. Les deux syntagmes constituant ce groupe de prédicats sont reliés par une homophonie en [ɥy] dans « rutilantes » et dans « rugueuses ». L'horizontalité syntagmatique est cependant contredite de façon thématique par le terme « falaise », qui exprime une verticalité et illustre la chute possible du mouvement descriptif.

Prédicats 5 : Une chute idéologique. Deux compléments descriptifs viennent s'ajouter au terme « falaises » soutenant un phénomène de chute : « farcies de larves » // « trépignées par des générations de garnisaires et d'administrateurs dératés ». La juxtaposition des deux compléments permet un parallélisme provocateur. L'homophonie en [aʁ] / [ʁa] apporte une cohésion et confirme ce parallélisme. Les figures de la colonisation sont posées en miroir d'éléments abjects, ces « larves »¹¹². L'espace africain chute et emporte avec lui les formes du discours colonial qui le soutiennent.

Avec la détermination d'un espace en chute, l'entreprise descriptive est réduite à néant. De la négation de l'espace référentiel – espace africain –, subsiste l'effort d'un acte descriptif rendu à sa vanité. Le mot de la fin, « dératés », traduit la fatigue physique qu'engage l'acte descriptif. Essoufflé, l'acte descriptif perd sa motivation. L'objet africain ne colle plus au discours qui le commande. Sa négation fait la force de son échappée.

¹¹⁰ Tous les extraits cités sont ici tirés de l'ouvrage de Philippe Destruel, *Céline, imaginaire pour une autre fois (La thématique anthropologique dans l'œuvre de Céline)*, Saint-Genouph, Nizet, 2009, p. 45.

¹¹¹ *Ibid.*

¹¹² Sur l'image de l'asticot chez Céline, voir : Jean-Pierre Richard, *Nausée de Céline, op. cit.*

2.4 Vers l'utopie d'un corps incorporel

La description, forme imposée par le récit de voyage, se trouve dans cet espace africain remise en cause. Métadiscursive, la description est travaillée pour interroger sa propre réflexion. Elle reflète l'impossibilité du personnage à s'établir dans la dialectique du « voir ». Cette impossibilité est dirigée par une circularité structurelle qui envahit le plan global de l'espace du roman, mais qui se ressent aussi dans ses formes les plus internes. Cette circularité se resserre au point d'engager la paralysie du texte et la perte de son contenu (matériel et spatial). Face à cet évidence, le texte célinien s'esquive par le fantasme. Toute entreprise objective est réduite à la vanité d'un effort. L'Afrique ne peut être regardée en face. Son objet spatial (ses lieux) échappe au saisissement conceptuel. Sa matérialité cache une face immatérielle qui permet cette échappée et peut alimenter le délire célinien.

A la dématérialisation de l'espace africain, le motif du feu apporte une conclusion pertinente. Mettant le feu à sa cabane, à la fin de l'épisode africain, Bardamu veut effacer les moindres traces, les moindres souvenirs. Cet effacement mémoriel s'accomplit, mais réactive le sentiment du désastre, l'objet d'un passé immémorial. Le feu fait écho à une blessure initiale, à des images de guerre. S'il accentue la figure de la déliquescence, le feu propose aussi un éclat. Derrière le motif du feu, une ambivalence se résout et une métamorphose s'accomplit. Accentuant le principe fusionnel de la déliquescence, le feu permet à la dématérialisation africaine d'aboutir. Un espace vacant s'impose dans une lumière paradoxale. Le feu, permet à l'éclat du vide de naître. Cet éclat soutient la vision fiévreuse du personnage. C'est une vision qui naît de l'épreuve du corps. C'est une vision qui se nourrit d'un effacement spatial pour lui substituer des formes délirantes. Le feu assure le passage de la déliquescence à l'éclat, du resserrement circulaire du voyage à la fermeture du cercle (le premier épisode du roman, celui de la guerre étant initié par cette esthétique de l'éclat¹¹³).

La fièvre confirme l'importance du schème corporel dans la construction de l'espace-lieux célinien. La fièvre pose un voile sur les référents mimétiques (donnés comme vécus) de la représentation : « J'en arrivais à ne plus prendre de quinine pour bien laisser la fièvre me cacher la vie¹¹⁴ » – avoue le narrateur. Le dérobement offert par la fièvre ressemble à un mensonge conduit par une vérité corporelle. Dirigé et guéri par la vérité du corps, le mensonge laisserait place à une virtualisation prometteuse. Un nouveau discours est en train

¹¹³ Voir ci-dessus p. 43 *sq.*

¹¹⁴ *Voyage*, p. 173.

de se construire dans la distance d'une réalité référentielle, une utopie en train de naître. La fièvre permet l'étendue du discours dans le hors-champ d'une réalité référentielle, ce qui s'apparente à un mode virtualisé du discours. Cette virtualisation utopique prend la forme éclatante de l'Amérique. Elle annonce une lecture plus positive du corps, et par déduction, des lieux américains. Cette utopie pourrait rendre au corps une plénitude immatérielle, accomplir ce que Michel Foucault appelle « l'utopie d'un corps incorporel », « l'utopie première, celle qui est la plus indéracinable dans le cœur des hommes¹¹⁵ ». Il aura fallu, au préalable, tirer du schème d'une blessure par déliquescence une accentuation capable, en Afrique, de mener le personnage jusqu'au fantasme. Il aura fallu tirer partie du mode en puissance de l'accentuation pour que naisse le fantasme. La virtualisation américaine est corrélative de ce fantasme africain qui repose sur la sensation physique d'une dématérialisation.

c) L'Amérique : de l'éclat idéalisant à la neutralisation d'une blessure

Insaisissable, l'espace africain n'en est pas moins présent. Fantasmagorique, il laisse la représentation au stade de l'impression. L'impression est à la fois physique et immatérielle. De cette contradiction, la fièvre qui surprend le personnage se nourrit, naissant d'un corps livré à sa dématérialisation. De cette fièvre, la virtualisation célinienne tire sa vérité. Inhérente à un vide substantiel, la virtualité qui conduit à l'espace américain trouve son origine du côté de ce corps incorporel. C'est un discours à la fois charnel et distantiel qui introduit l'espace américain. Ce discours saura-t-il sauver le personnage du mensonge ? Ne s'opposant plus à la vérité, défiant le mensonge, la virtualité célinienne pourrait s'être délivrée de sa culpabilité. Ecrire autre chose que la guerre, y substituer un autre éclat, effacer les traces de la blessure – c'est le défi de cette cicatrisation que relève l'expérience américaine au premier niveau interprétatif du récit.

1. « *L'Infanta Combitta* » : répétition et idéalisation

Atteignant la vérité immémoriale du corps blessé, l'étape africaine trouve sa finalité. Le personnage atteint une vérité charnelle jusque-là repoussée par le mensonge discursif.

¹¹⁵ Voir, Michel Foucault, « Le Corps utopique », in : *Le Corps utopique* suivi de *Les Hétérotopies*, Fécamp, Nouvelles éd. Lignes, 2009, p. 10.

Détenteur de cette vérité, le voyage peut se poursuivre sous d'autres horizons, d'autres objectifs. La fenêtre par laquelle Bardamu, depuis la loge du curé de San Tapeta¹¹⁶, accède à une vision extérieure s'impose comme le premier motif d'une libération. De cette ouverture, le personnage semble prendre conscience au plus profond de son délire.

J'ai fermé les yeux parce que vraiment je ne pouvais plus les ouvrir. Alors l'odeur âcre d'Afrique, nuit après nuit s'est estompée. Il me devint de plus en plus difficile de retrouver son lourd mélange de terre morte, d'entrejambes et de safran pilé¹¹⁷.

L'Afrique s'éloigne doucement. Ses lieux, son corps géographique (le terme « entrejambes » est significatif), sont distancés par un voile nocturne, une opacité. Par cette distance, le discours narratif s'éveille en hors-champ, sous un mode virtualisé. L'effet de distance est justifié par le mouvement du navire qui remonte vers l'Amérique. Mais que penser de l'*Infanta Combitta*, cette galère qui sert ce mouvement distantiel ?

Sous le signe de la « galère », le personnage n'aurait peut-être pas encore échappé au lexique de l'épreuve. L'*Infanta Combitta* reste une figure de répétition. L'image du bateau n'est pas inédite ; elle existe déjà au niveau métaphorique de la sémantique célinienne. La première occurrence imaginaire du bateau intervient lors de l'épisode du Stand des Nations, la seconde pour caractériser un univers hospitalier, ainsi que l'observe Paul A. Fortier :

Violence, bruit, menace, mort, fausseté, folie, nuit, ordre, universalité, éternité : avec la seule exception du thème du bateau, tous les thèmes ou motifs dégagés de la description du tir sont aussi des éléments déjà associés à l'univers guerrier. Maints parallèles et allusions mettent en valeur la contiguïté entre cet univers et le monde du stand¹¹⁸.

L'univers guerrier se manifeste à l'hôpital. Une deuxième fois, l'image d'un « bateau » apparaît en même temps que cet univers¹¹⁹.

L'image du bateau s'installe à l'horizon du récit face au rappel thématique de l'espace guerrier. Son expression littérale, dans le récit, confirme ce lien thématique. Les périple maritime et fluvial sur l'*Amiral Bragueton* et le *Papaoutah*¹²⁰ réactivent la thématique douloureuse de la déliquescence.

¹¹⁶ Encore une fois, le toponyme est lourd de sens quant à l'exhibitionnisme qui caractérise l'espace africain, ce que nous avons étudié sous l'image du « navire-oignon ». Voir ci-dessus p. 60.

¹¹⁷ *Voyage*, p. 180-181.

¹¹⁸ Paul A. Fortier, *Voyage au bout de la nuit, étude du fonctionnement des structures thématiques, op. cit.*, p. 62.

¹¹⁹ *Id.*, p. 66.

¹²⁰ Le trajet sur le *Papaoutah* aurait pu aussi retenir notre attention dans nos chapitres précédents consacrés à l'espace africain, car s'y trouve maintenue l'image d'une blessure par déliquescence. Cet extrait, par ses images

En est-il de même pour l'*Infanta Combitta* ? Le bateau reste-t-il un élément de clôture ? Danièle Racelle-Latin assimile bien le trajet de l'*Infanta Combitta* et celui de l'*Amiral Bragueton*, y voyant des facteurs nostalgiques et contestataires du présent¹²¹. L'anachronisme du motif de la galère¹²² justifie cette lecture. Mais si la symétrie entre ces deux voyages est effective, la répétition thématique et sémantique ne sert-elle pas une inversion qui rendrait au second trajet, celui de l'*Infanta Combitta*, une valeur positive ?

Le déploiement circulaire du voyage célinien, assuré par ce mécanisme de répétition dont le motif du bateau apparaît conducteur, sans être abandonné, modifie son intention : cette circularité ne ronge plus l'espace mais le garantit ; elle permet de passer d'un monde anachronique à un monde nouveau, futuriste. D'un point de vue structurel, la circularité du voyage, régressive, vicieuse laisserait place à un cercle vertueux. La dynamique du voyage célinien changerait d'intention. Sa circularité serait adoptée comme modèle de croissance, plus créative.

Dans cette variation circulaire, la répétition accepte un phénomène de décalage, d'écart. Or, par cet écart, la répétition saurait s'entendre avec l'idée de création : l'image américaine découle d'une séquence répétitive, celle d'une traversée en bateau, posée dans une indifférence et une passivité telles – la « galère » perd son sens de douleur¹²³ – qu'elle rend le sujet disponible à la nouveauté. C'est une sorte de « répétition intégrée », ainsi que la définit René Passeron, qui conduit à l'image américaine.

et ses comparaisons, suffit à le démontrer : « *Papaoutah* fendait l'eau comme s'il l'avait suée toute lui-même, douloureusement. Il défaisait une vaguelette après l'autre avec des précautions de pansements. » (*Voyage*, p. 148).

¹²¹ Voir, Danièle Racelle-Latin, « Symbole et métaphore idéologique dans *Voyage au bout de la nuit* », in : J.-P. Dauphin et M. Thomas, *Australian Journal of French studies (Actes du Colloque international d'Oxford, L.-F. Céline, 22-25 septembre 1975)*, op. cit., p. 88-96.

¹²² A travers « *Infanta* », se lit l'anachronisme des galères espagnoles. Marie-Christine Bellosta, *Céline ou l'art de la contradiction*, op. cit., p. 24 : « Le texte du roman comporte en effet un épisode, au chapitre XVI, dont l'anachronisme a déjà fait couler beaucoup d'encre : voici les Africains anthropophages qui sont de mèches avec un prêtre dans une colonie espagnole pour fournir en rameurs une galère royale nommée *Infanta Combitta*. Bardamu, après Robinson, est vendu comme galérien. Rien à voir avec les réalités espagnoles ou africaines des années 20... »

¹²³ Aucun élément ne fixe le temps, n'accorde une durée à ce voyage. Le voyage-galère est temporellement dépassé, anachronique. Cela nous rappelle que la durée s'apparente chez Céline au verbe « endurer ». L'ellipse qui prive ce récit d'une durée l'extrait parallèlement du langage de l'épreuve. Or, l'épreuve est un des fondements traditionnels du genre narratif, selon Mikhaïl Bakhtine. *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 258 : « Après l'époque baroque, l'idée d'épreuve qui régissait le roman grec s'affaiblit de façon brusque. Pourtant elle ne dépérit pas, et demeure comme l'une des idées organisatrices du roman de toutes les époques suivantes. Elle s'enrichit de divers contenus idéologiques, et l'épreuve elle-même aboutit souvent à des résultats négatifs. » Le roman célinien se défait de l'épreuve, et parallèlement du récit qu'elle soutient, celui-ci devenant alors elliptique.

La répétition intégrée. [...] Le bon artisan, l'opérateur habile, l'exécutant virtuose, ne pensent pas à leur savoir-faire, à ce que le violoniste appelle un « mécanisme », quand ils sont parvenus, par entraînement et répétitions antérieures, à la plénitude de leur art. L'intégration réflexe des codes appris, des langages, des idéologies corporelles et mentales, des habitudes iconologiques, linguistiques, stylistiques, le monde considérable de ce qui peut être habileté et liberté, mais aussi habitude et poncif, relève d'une conscience distraite, livrée à une sorte de répétition d'indifférence. Cette indifférence au moyen usé sera créatrice si elle a pour contre-partie une attention extrême à l'ouverture sur le non-dit. Ainsi on est capable d'émettre du non-dit par le moyen commun du dire. Et l'indifférence royale aux codes bien intégrés se remarque moins dans la propension aux néologismes, que dans l'aisance à se jouer des codes, par sous-entendus, réanimation sémantique, ruptures et glissements rhétoriques¹²⁴.

L'intégration de certains codes thématiques, l'application thématique du texte à ces codes, construit une structure désinvestie émotionnellement, conduite par des automatismes, et marquée par une indifférence. Il n'est pas anodin que le personnage n'ouvre les yeux qu'à son arrivée à New York. L'ellipse de la traversée fait du récit répétitif une énonciation désintéressée, qui n'a plus lieu d'être dite. Or, ce non-dit, cette ellipse, ce silence du motif répétitif ouvre le texte à l'inédit, le rend disponible à un autre discours, une autre représentation plus virtualisée. La virtualisation, qui caractérise les premiers moments du récit américain, naît de cet apport distanciel, de cet écart dans la répétition, de cette indifférence positive car créatrice¹²⁵.

La métamorphose de l'espace de représentation est spatiale – quand elle repose sur un processus d'inversion, dessinant le passage d'une circularité vicieuse à une circularité vertueuse –, mais elle s'avère aussi temporelle. L'anachronisme de la galère fixerait les épisodes antérieurs dans un passé. Rangée sous le registre de la mémoire, la guerre perdrait sa qualité de « passé immémorial », et cesserait d'obséder le présent du personnage. Si le motif de la galère conforte un discours passéiste antimoderniste¹²⁶, c'est pour mieux fixer le passé et en dégager le présent. En délimitant un passé, le voyage sur l'*Infanta Combitta* conduit le personnage vers un futur et lui apporte une continuité ontologique. L'ellipse narrative qui donne à ce voyage l'impression d'avoir été rêvé, son anachronisme aussi, laissent le personnage dans un état de rêverie à son entrée en Amérique. Par son principe d'idéalisation, la rêverie accorde une « continuité d'être » au sujet selon Gaston Bachelard¹²⁷. Elle redonne au sujet l'assurance d'un passé, et assure simultanément l'émergence d'un futur, d'une

¹²⁴ Voir, René Passeron, *Création et répétition*, op. cit., p. 12-13.

¹²⁵ Sur cette « indifférence » qui profite à un mouvement d'avancée chez Céline, voir ci-dessous p. 560 sq.

¹²⁶ Comme le remarque Danièle Racelle-Latin. Voir, « Symbole et métaphore idéologique dans *Voyage au bout de la nuit* », in : J.-P. Dauphin et M. Thomas, *Australian Journal of French studies (Actes du Colloque international d'Oxford, L.-F. Céline, 22-25 septembre 1975)*, op. cit., p. 94.

¹²⁷ Gaston Bachelard, *La poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 1968, p. 74.

projection temporelle. La rêverie apporte au récit une force virtualisante : un monde se répète, se dédouble et se crée à l'écart des références passées, capable d'agrandir le monde présent, de l'entraîner dans un « futurisme¹²⁸ ».

2. Les travers du Nouveau monde : derrière le double sens de l'éclat

2.1 New York : ville éclatante ou ville éclatée ?

Le Nouveau Monde, cette Amérique novatrice associée à un mouvement d'idéalisation, libérerait le récit de la répétition en la transformant en inédit. C'est en Amérique que la différence se révèle. Jusqu'alors, seule la similitude s'intégrait aux descriptions spatiales.

Figurez-vous qu'elle était debout leur ville, absolument droite. New York c'est une ville debout. On en avait déjà vu nous des villes bien sûr, et des belles encore, et des ports et des fameux même. Mais chez nous, n'est-ce pas, elles sont couchées les villes, au bord de la mer ou sur les fleuves, elles s'allongent sur le paysage, elles attendent le voyageur, tandis que celle-là l'Américaine, elle ne se pâmait pas, non, elle se tenait bien raide, là, pas baisante du tout, raide à faire peur¹²⁹.

Le lecteur est interpellé par le narrateur qui cherche à soutenir son discours, à le valoriser. La valorisation prend un sens spatial derrière l'image d'une verticalité différentielle. La comparaison entre « l'Américaine » et les villes de « chez nous » implique une différence. De la simple géométrie à une métaphore érotique, l'écriture du lieu répond toujours au schème central du corps et s'écrit dans le sens d'un désir charnel. Par un changement d'orientation, le corps n'est plus l'objet d'une compromission, où le sujet s'assimilerait à un espace en chute ; il devient le tenant actif d'une structure verticale.

New York est à l'image de cette « Américaine », Lola, que Bardamu rencontre au début du roman. Promesse faite au lecteur sur le corps de Lola¹³⁰, l'Amérique est ce terrain de la séduction qui attire le personnage, éveille ses désirs. L'Amérique, aussi mythique soit-elle, reste amenée par un désir charnel. La féminité maintient la ville américaine du côté du corps attrayant. La représentation de l'espace célinien tient toujours au positionnement et à la

¹²⁸ *Id.*, p. 7.

¹²⁹ *Voyage*, p. 184.

¹³⁰ *Id.*, p. 53 : « Son corps était pour moi une joie qui n'en finissait pas. Je n'en avais jamais assez de le parcourir ce corps américain ».

présentation d'un corps subjectif. L'image du corps blessé laisserait ici place à celle du corps jouissif.

La verticalité de New York répond au sentiment d'une ouverture et à une idéalisation rêveuse. Corrélativement au sujet, l'espace renaît de ses ruines. Tandis que l'ellipse narrative qui sous-tend l'épisode de *l'Infanta Combitta* est inhérente à un aveuglement préalable (impossibilité descriptive dans l'espace africain¹³¹), l'espace américain éclate à la vue du personnage. Le personnage recouvre une vision. La verticalité est une façon de s'imposer en relief, de devenir visible. Il faut cette grandeur et cette hauteur spatiale pour que le personnage retrouve un point de vue. Il faut l'effroi et la pétrification du contraste pour que son regard recommence à exister, c'est-à-dire à construire l'espace.

Le contraste oppose la ville américaine à toutes les autres, par sa structure, tenue, comme musculaire. L'effondrement ne menace pas la ville américaine. Aérienne, celle-ci semble être libérée de la salissure ; elle échappe à l'immondice générale du corps, humain ou urbain, au drame de la féminité célinienne¹³². C'est en incriminant la chair molle et flatulente du corps féminin¹³³ que se construit le rêve d'une féminité forte et transgressive : l'image de la danseuse. La danseuse américaine Elisabeth Craig est la dédicataire du *Voyage*, mais peut-être plus encore de cet épisode. New York est le reflet spatial du corps de la danseuse, qui transgresse les lois de la pesanteur, et qui apporte à l'image du corps blessé une guérison radicale, peut-être trop forcée.

Ville en constante transformation, New York est un espace en mouvement qui se dirige vers son avenir en contestant le sens et les valeurs du vieux monde occidental. Ce New York là, éclatant, Céline le trouve chez Paul Morand¹³⁴. Dans son essai, intitulé *New York*, Paul

¹³¹ Voir ci-dessus p. 73.

¹³² Louis-Ferdinand Céline (propos recueillis par Jean Guénot et Jean Darrilhaude), in : *L.-F. Céline, Cahiers de l'Herne, op. cit.*, p. 47 : « ... la femme est tracassée, parce qu'elle a évidemment toute espèce de faiblesse que vous connaissez, elle a besoin... elle a sa ménopause, ses règles... tout le bazar là, génital, qui est très délicat, qui en fait une martyre, n'est-ce pas, alors cette martyre elle vit quand même, elle saigne, elle saigne pas, elle va chercher le médecin, elle se fait opérer, pas opérer, réopérer, puis elle accouche entre temps, elle se déforme, alors ça fait beaucoup... elle veut rester jeune, conserver sa ligne, enfin... elle ne veut rien foutre et elle ne peut rien foutre... elle a pas de muscle... c'est un problème immense... et qui est mal reconnu, qui nourrit les instincts de beauté, les charlatans... et les pharmaciens. Mais ça ne présente pas un intérêt médical quelconque, la chute des femmes, c'est évidemment la rose qui s'étiole. »

¹³³ Les images du corps féminin accusé en sa déliquescence et en son hystérie apparaissent notamment à travers l'épisode de *l'Amiral Bragueton*.

¹³⁴ Marie Christine Bellosta, reprenant elle-même les commentaires de Jean-Pierre Dauphin (*Etude d'une illusion romanesque, op. cit.*, p. 305-314) et de Henri Godard (*Romans I, op. cit.*, p. 1234, 1240-1241), écrit dans *Céline ou l'art de la contradiction, op. cit.*, p. 58-59 : « Dans l'entre-deux-guerres, l'Amérique provoque l'étonnement des voyageurs européens, et *Voyage* reprend de manière systématique les éléments des descriptions récemment publiées. On y trouve les cabinets publics (*V*, p. 195-196), les couloirs d'hôtels en dédale (p. 197-198), la beauté des jambes américaines (p. 196, 200, 228), les visages effacés des travailleurs épuisés (p. 232) que Georges Duhamel venait de montrer dans *Scènes de la vie future* (1930), ainsi que le regard que Paul Morand dans *New*

Morand conte une ville organique, personnifiée, en constante transformation. Par un style personnel, Paul Morand tente de saisir le rythme de cette ville en mouvement. Dans un optimisme rêveur, devant une modernité en puissance, Paul Morand fait de New York un symbole futuriste, tourné vers l'inédit, la nouveauté : « New York apparaît plus beau à mesure qu'il est plus neuf ¹³⁵ ».

La ville de New York éclate à la face du monde, valorisée d'un point de vue spatio-temporel. Or, cet éclat ne saurait se réaliser sans une certaine transgression du sens et des valeurs. La ville est éclatante car elle accorde au personnage une vision. La ville provoque un éclatement quand, pour s'imposer, elle met à l'écart le représentant du vieux monde, le voyageur européen que reste Bardamu. L'éclat de la ville pourrait bien ressembler à l'éclat du défilé militaire qui avait séduit Bardamu ¹³⁶. La violence qui, dans les deux cas, se cache derrière l'éclat, tient à cette transformation : le passage de la séduction au piège de l'écart, de l'éclatant à l'éclaté. L'espace américain, violent en sa stupeur, laisse encore une place à la sémantique de l'espace guerrier. Là où le personnage s'en pensait lui-même libéré, l'obsession de la guerre participe toujours à la construction de l'espace représenté. L'imaginaire célinien en est envahi : « Tout ce que je vois ne ressemble à rien, c'est insensé, comme la guerre ¹³⁷ », écrit Céline dans sa correspondance. La transposition romanesque n'échappe pas à cette comparaison.

L'éclat de rire des galériens, à l'abord de l'Amérique, soutient cette ambiguïté de l'éclat new-yorkais : « On en a donc bien rigolé comme des cornichons. Ca fait drôle forcément, une ville bâtie en raideur ¹³⁸ ». Euphorique, le rire réagit à la verticalité éclatante du paysage. Il s'élève lui aussi, et donne à l'éclat une pertinence sonore. Mais, ce rire, ajusté par la locution « ça fait drôle », laisse entrevoir un malaise. L'éclat de rire marque une dissonance à la vue d'un espace peu commun. Le rire devient critique : il met à distance, il avertit le personnage d'un trop grand écart. Jouissif ou normatif, le rire synthétise le double sens de l'éclat. Le rire se joint à la définition d'un espace éclatant, puis, mettant à distance, il se réfère à la dynamique d'un éclatement, d'une disparité. Du mode éclatant au mode de l'éclaté, le rire ramène l'espace américain du côté d'une blessure charnelle. Il agit comme un principe de vérité, contre l'idéalisation qui façonne le mythe américain.

York (1930) sur Broadway (p. 192), sur le City Hall et sur la pièce d'un dollar, blanche comme une « hostie » (p. 193).

¹³⁵ Paul Morand, *New York*, Paris, Flammarion, 1988, (coll. « Garnier »), p. 47

¹³⁶ Voir ci-dessus p. 37 sq.

¹³⁷ Céline, « Lettre 25-1 Au Docteur Ludwig Rajchman », in : H. Godard et J.-P. Louis (dir.), *Lettres, op. cit.*, p. 260 ;

¹³⁸ *Voyage*, p. 184.

2.2 New York : les limites exclusives de l'espace

Contre le schéma existentiel de la gravité, la ville de New York « se dresse ». Son aspect féminin est relayé par une force masculine qui trame son ambiguïté. Verticale, phallique, la ville est tenue par une violence qui réprime l'idée de jouissance – « pas baisante du tout » – pour lui imposer une rigueur anormale¹³⁹. Subversive, transgressive, la ville reste habitée par une violence interne qui participe à sa mythologie. Philippe Curval écrit bien que « Ville symbole des États-Unis et de l'immigration, elle [New York] est aussi symbolique d'une architecture et d'une culture transgressives. Icône mythique d'une violente transformation du monde, verticale, "cette ville qui vous attend debout", disait Le Corbusier, obstrue l'horizon, interdit le survol, déjoue le sens de la perspective, oblitère les idées reçues¹⁴⁰ ».

Le relief de New York s'accompagne d'une beauté violente, parce qu'assujettie à la conscience d'une rigueur ascétique, mortifère en un sens : le rituel de la propreté¹⁴¹. La propreté est susceptible de garantir une perfection corporelle et spatiale, mettant au défi la valeur subjective du territoire. Michel Serres rappelle que si un lien étymologique noue la « propriété » à la « propreté », l'acte d'appropriation implique paradoxalement une salissure¹⁴². En retournant son propos, ne pourrions-nous pas penser que la propreté se défie de toute appropriation ? L'espace américain, interdisant la salissure du personnage, se protégerait de toute appropriation. Inassimilable, l'espace américain repousse en marge le personnage. Maintenu à l'écart de l'espace qu'il traverse, le personnage est défini comme étranger. Son statut d'étranger suppose les données d'un éclatement : éclatement de la relation qui unit le sujet au lieu alentour.

Le rapport du sujet à l'espace se renverse. Là où en Afrique, la vision de Bardamu détruit les valeurs du monde étranger pour le ramener à une référentialité connue, endotique, l'espace américain pose le personnage en « étranger ». Si l'Afrique célinienne ne peut se définir dans une distance – ce qui implique l'impossibilité de sa description –, l'Amérique

¹³⁹ Jean-Pierre Richard a montré dans *Nausée de Céline, op. cit.*, comment le corps célinien manque souvent de tenue. Voir, p. 9 : « La grande maladie du corps célinien, et prenons ici le corps pour une figure du monde même, c'est, on le voit, l'incertitude interne, le manque de tenue. »

¹⁴⁰ Philippe Curval, « Les français à New York », in : *Le magazine littéraire (New York et ses écrivains, d'Édith Wharton à Don DeLillo)*, juin 2005, n° 443, p. 62.

¹⁴¹ Bardamu, employé comme « agent compte-puces » aux services de l'immigration.

¹⁴² Michel Serres, *Le Mal propre (Polluer pour s'approprier ?)*, Paris, Le Pommier, 2008.

pose le problème de l'appropriation spatiale en accentuant cette différence, cet écart. L'espace africain resserre de manière maladroite la relation du sujet aux lieux ; il s'efface derrière des limites impressionnantes, fuyantes. À l'inverse, l'espace américain détruit la relation du sujet au monde en imposant des limites, des barrières trop contraignantes.

New York repose sur des limites rigides qui structurent l'espace et lui donnent une assise solide. Ces limites quadrillent l'espace au point de le rendre impénétrable. L'éclat de l'espace américain tient au maintien de ces limites, à leur multiplication disparate qui empêche la relation du sujet au lieu. Le problème de l'appropriation se trouve posé devant cet espace qui se protège de l'extérieur, de ce sujet devenu « Dehors ».

Peut-être qu'aux habitués ça ne leur faisait pas du tout le même effet qu'à moi ces entassements de matière et d'alvéoles commerciales ? ces organisations de membrures à l'infini ? Pour eux c'était la sécurité peut-être tout ce déluge en suspens tandis que pour moi ce n'était rien qu'un abominable système de contraintes, en briques, en couloirs, en verrous, en guichets, une torture architecturale gigantesque, inexpiable.

Philosophe n'est qu'une autre façon d'avoir peur et ne porte guère qu'aux lâches simulacres¹⁴³.

L'impossibilité pour le personnage de s'approprier l'espace américain, c'est-à-dire de parvenir à le pénétrer, tient aux limites formelles, extérieures, qui le protègent de façon rigoureuse. L'aspect géométrique qui sert la représentation globale de l'espace américain assure sa fermeture. Une ligne verticale s'esquisse entre les termes de la hauteur [« entassements » / « en suspens »] et ceux d'une profondeur [« alvéoles » / « déluge »], perpendiculairement recoupée par une ligne horizontale que soutient le terme spécialisé « membrures », qui réfère à une structure transversale, horizontale¹⁴⁴. Au quadrillage de l'espace, s'ajoute le croisement de lignes diagonales que soutient la parallèle chiasmique entre « système de contraintes » et « torture architecturale » : l'idée du « système » – entendu ici dans sa complexité spatiale – conduit à celle de l'« architecture », tandis que cette « contrainte » structurelle devient, au regard du personnage, une « torture ».

L'espace, limité par sa complexité géométrique, refuse de s'ouvrir au personnage. Fermé sur lui-même – l'énumération « en briques, en couloirs, en verrous, en guichets » l'explique – l'espace n'est plus ce miroir devant lequel le sujet s'analyse. Cette fermeture a

¹⁴³ *Voyage*, p. 205-206.

¹⁴⁴ « Membrures » désigne plus précisément les poutres horizontales qui permettent la construction de la coque d'un bateau. La thématique du bateau, chère à Céline comme nous l'avons déjà montré, investit souvent de manière métaphorique son texte. Le terme « membrure » pourrait aussi désigner les membres du corps, voire sa sexualisation. Dans ce cas, c'est toute la spatio-corporalité de l'espace romanesque célien qui s'en trouverait soutenue.

une répercussion négative sur l'énonciation qui valorise, par un jeu homophonique, les termes douloureux à la vue du personnage : « commerciales » / « abominable » / « architecturale » / « inexpiable ».

Structuré, l'espace américain découle d'une pensée qui se veut rationnelle, logique. Mais accentuée jusqu'à se refermer sur elle-même, cette structure spatiale soutiendrait le drame de la pensée célinienne. Derrière cette construction structurelle de l'espace, la pensée du sujet se complexifie au point de devenir insensée, de perdre sa logique, labyrinthique. La noblesse conceptuelle du verbe « philosopher » est trahie par une nouvelle figure chiasmique qui accentue l'image d'une structure infernale : entre « autre façon d'avoir peur » et « lâche simulacre », la pensée est définie comme le détour mensonger de la représentation (« autre façon » / « simulacre ») et comme une réaction de frayeur (« lâche » / « avoir peur »). L'espace américain, qui refuse la méditation descriptive du personnage, pousse ce dernier du côté de l'action.

N'ayant plus que trois dollars en poche, j'allai les regarder frétiller au creux de ma main mes dollars à la lueur des annonces de Times Square, cette petite place étonnante où la publicité gicle par-dessus la foule occupée à se choisir un cinéma. Je me cherchai un restaurant bien économique et j'abordai à l'un de ces réfectoires publics rationalisés où le service est réduit au minimum et le rite alimentaire simplifié à l'exacte mesure du besoin naturel¹⁴⁵.

S'expose ici une tentative d'appropriation. Engagé dans l'action, Bardamu se dirige vers un restaurant. Le lieu donne au désir d'appropriation le sens d'une assimilation. Les allitérations en [m], dans « ma main mes dollars », ajoutent à ce désir le sens de la possession. Devant cet espace aux limites trop rigoureuses, l'action s'annonce déceptive. La déception est d'autant plus grande que le désir du personnage apparaît palpable. Le verbe « frétiller », souvent employé à l'égard de « poissons qui frétilent », pourrait faire référence au miracle biblique de la multiplication des pains et des poissons. L'allusion soutiendrait le regard avide du personnage, et le mythe du rêve américain. Le contraste entre « petite place »¹⁴⁶ et l'expansion qui suit, « étonnante, où la publicité gicle par-dessus la foule », confirmerait cette hypothèse, traduisant le passage d'une insuffisance à une multitude.

Si le désir du personnage s'amplifie, la chute déceptive n'en apparaît que plus grande, lorsque le texte revient à une logique structurelle, limitée, cadrée, et contraignante. Là où le personnage croit encore à une ouverture, il se trouve arrêté par une logique rigoureuse que les

¹⁴⁵ *Voyage*, p. 206.

¹⁴⁶ Henri Mitterand étudie justement cet épisode à partir de la notion de « place ». Voir : *Le roman à l'œuvre (Genèse et valeurs)*, Paris, PUF, 1998.

allitérations en [ʁ] expriment : « restaurant », « réfectoires », « rationalisés », « réduit », « rite ». Le thème du restaurant, qui aurait pu satisfaire ce désir d'appropriation – introduit d'abord par la nourriture, l'assimilation –, perd toute dignité avec la valeur péjorative du mot « réfectoires », avec son pluriel aussi qui ramène le restaurant à un stéréotype, avec l'adjectif « rationalisés » qui renvoie autant au drame de la pensée rationnelle (structurelle) qu'au mode « réduit » de la « ration » de nourriture. L'ironie célinienne est parlante lorsque s'associe au terme à connotation spirituelle, « rite », l'expression triviale « besoin naturel ». Le désir laisse place au besoin, l'humanité au corps machinal. Cette substitution du « mécanique » au « naturel » est empruntée à Georges Duhamel dont le réquisitoire contre l'Amérique contredit le plaidoyer de Paul Morand¹⁴⁷.

Bardamu n'a pas accès à l'Amérique. New York est une ville qui brille, par sa hauteur, par ses dollars, par sa féminité. C'est une ville qui, à vendre le rêve de l'éclat, construit l'éclatement du personnage. Le double sens de l'éclat s'exprime à travers un plurivocalisme oppositionnel¹⁴⁸ : la voix endossée du riche méprise avec dédain le discours du pauvre. Si l'opposition soutient le fossé différentiel de l'univers capitaliste américain, elle relève avant tout de l'ambiguïté sémantique de l'éclat.

« Mademoiselle, lui dirait-on, je suis riche, bien riche... [...] » / Alors tout devient simple à l'instant, divinement, sans doute, tout ce qui était si compliqué un moment auparavant... tout se transforme et le monde formidablement hostile s'en vient à l'instant rouler à vos pieds en boule sournoise, docile et veloutée. On la perd alors peut-être du même coup, l'habitude épuisante de rêvasser aux êtres réussis, aux fortunes heureuses puisqu'on peut toucher avec ses doigts à tout cela. La vie des gens sans moyens n'est qu'un long refus dans un long délire et on ne connaît vraiment bien, on ne se délivre aussi que de ce qu'on possède. J'en avais pour mon compte, à force d'en prendre et d'en laisser des rêves, la conscience en courants d'air, toute fissurée de mille lézardes et détraquée de façon répugnante¹⁴⁹.

L'expression de la totalité (« tout »), de l'instantanéité (« à l'instant »¹⁵⁰), et de la circularité (« le monde [...] roule [...] en boule ») construisent un sentiment de plénitude.

¹⁴⁷ Georges Duhamel, « Chapitre XVI : « Echos et petits tableaux du monde futur », in : *Scènes de la vie future*, Paris, Mercure de France, 1930, p. 208-210. Sur cette comparaison, voire Philippe Alméras, « L'Amérique femelle ou Les Enfants de Colomb », in : J.-P. Dauphin et M. Thomas, *Australian Journal of French studies (Actes du Colloque international d'Oxford, L-F Céline, 22-25 septembre 1975)*, op. cit., p. 97 : « Céline suit Duhamel et Duhamel obéit à l'humeur du temps : récriminations et rancœurs devant la note annuelle du banquier de guerre pris à tort pour un allié de la famille. Mais Céline redresse Duhamel. On peut comparer les scènes communes (l'hôtel, le restaurant, la caverne fécale...), c'est le passage du julep au vitriol. C'est aussi celui du littéral à l'équivoque [...] »

¹⁴⁸ Voir : Henri Godard, *Poétique de Céline*, op. cit., p. 131, et plus largement, le chapitre II « Le plurivocalisme célinien », p. 126-182.

¹⁴⁹ *Voyage*, p. 206.

¹⁵⁰ Nous avons vu durant notre analyse de l'espace guerrier, que la dynamique de l'éclat opérait par une temporalité instantanée. Voir ci-dessous p. 43 sq.

Endossant le masque du riche, Bardamu se transforme et passe du côté de la hauteur dominante que rehaussent les adverbes « divinement » et « formidablement ». Se suffisant à lui-même, presque désabusé, le capitalisme américain rejette la figure envieuse du pauvre. Là où tout n'est que question d'argent – comme le prouve l'inversion adjectivale entre « réussis » et « heureuses » dans la suite « être réussis, fortunes heureuses » –, le pauvre est démuné non pas de ce qu'il ne possède pas, mais de ce qu'il voudrait posséder. La figure du pauvre est aliénée à un désir matériel dont le riche ne ressent plus les effets.

Si « l'appropriation de l'espace contient en elle sa virtualité d'appropriation, son hypothèse de transformation, son projet d'un autre espace, ou d'un contre-espace¹⁵¹ », comme l'explique Henri Lefebvre, ce rêve ne suffit pas à satisfaire le désir du personnage. Jouant à se dédoubler, Bardamu se perd entre l'illusion de la richesse et la réalité de sa frustration. Ce plurivocalisme illustre l'éclatement interne du sujet. L'image de la « fissure » synthétise l'effet de cet éclatement.

Du renfort des limites spatiales, de ce quadrillage, ressort une rigueur exclusive qui porte atteinte à la position du sujet dans l'espace. Lieu strié, New York est construit par un ordre et une mesure telle (rationalisée) que la liberté du personnage se trouve déniée. Un espace éclaté se construit, entraînant l'exclusion constante du sujet. S'il ne peut s'approprier l'espace, le personnage en subit les conséquences formelles : en proie au désir et à sa frustration, il devient lui-même une unité éclatée, divisée.

2.3 New York : l'expérience de la marginalité

Toucher au corps de cet espace américain, s'en saisir, apparaît comme impossible. La disponibilité du personnage vis-à-vis de l'espace alentour ne suffit pas à créer le dialogue. Relégué en marge de l'espace, le personnage ne peut habiter que ses extrémités. L'aspect éclatant de l'espace, ramené à une séduction charnelle, formule le piège de l'espace américain.

Les beautés que je découvrais, incessantes, m'eussent avec un peu de confiance et de confort ravi à ma condition trivialement humaine. [...].

Quelles gracieuses souplesses cependant ! quelles délicatesses incroyables !
Quelles trouvailles d'harmonie ! Périlleuses nuances ! Réussites de tous les dangers !
De toutes les promesses possibles de la figure et du corps parmi tant de blondes ! Ces

¹⁵¹ Henri Lefebvre, *La production de l'espace*, Paris, Anthropos, 2000 (1974), p. 159.

brunes ! Et ces Titiennes ! Et qu'il y en avait plus qu'il en venait encore ! C'est peut-être, pensais-je, la Grèce qui recommence ? J'arrive au bon moment !¹⁵²

L'euphorie du personnage accompagne une lecture attentive de l'espace. Si en Afrique, les yeux du personnage ont tendance à se fermer ; ici, ils semblent grand ouverts. L'ouverture qu'induit le désir donne alors à l'érotisme une vocation spatialisante. Le regard du personnage ne cesse de s'ouvrir, et la voix du narrateur de prolonger la description de cette « déferlante esthétique ». L'enchaînement exclamatif (déterminants exclamatifs, ponctuation) prolonge, sur un mode intensif et affectif, l'instant de cette vision. L'addition de formules qualificantes permet le déploiement d'un axe paradigmatique et freine la progression syntagmatique de l'histoire. Par cette étendue intensive, paradigmatique sur le plan de la langue, ascensionnelle sur le plan affectif, la fascination du personnage se risque cependant à une chute prochaine comme le laisse entendre le terme « déferlante ».

La fascination nous persuade, pour lui appartenir, de quitter jusqu'au souci de notre vie. Elle nous dépouille par la seule promesse de nous combler ; et si, pour commencer, nous avons pu rêver de nous emparer du caché, les rôles ont tôt fait de s'inverser : nous voici passifs et paralysés, ayant renoncé à notre volonté propre pour nous laisser habiter par l'impérieux appel de l'absence¹⁵³.

La fascination dérobe le sujet de son présent, le laissant absent, invisible aux yeux de ces « divines apparitions ». Par ce dessaisissement, le rapport du sujet à l'espace américain s'accomplit négativement. La fascination installerait le sujet dans le leurre d'une proximité et dans la réalité de son absence. L'appel du « gouffre¹⁵⁴ », « appel de l'absence » selon Jean Starobinski, est consécutif de cette expérience fascinante. Or, c'est à travers les circonstances (spatio-temporelles) de sa négation que le sujet se retrouve. L'espace étranger le révèle par négation, à travers un processus de chute qui l'absente dans le creux de la ville.

Ville alvéolaire, New York offre un refuge prosaïque au personnage qui lui permet de renouer avec le lieu, de s'y inclure et de revenir à sa corporéité essentielle. Dans les toilettes cachées de la ville, les corps se relâchent en une réjouissance triviale. Selon Gilbert Schilling, le personnage retrouve dans ces toilettes, en sous-sol, un réconfort libérateur¹⁵⁵. Ce réconfort

¹⁵² *Voyage*, p. 193-194.

¹⁵³ Jean Starobinski, *L'œil vivant*, Paris, Gallimard, 1999 (1961), (coll. « Tel »), p. 9.

¹⁵⁴ *Voyage*, p. 195 : « Au gouffre ! que je me dis. / A droite de mon banc s'ouvrait un trou, large, à même le trottoir dans le genre du métro de chez nous. Ce trou me parut propice, vaste qu'il était, avec un escalier dedans tout en marbre rose. J'avais déjà vu bien des gens de la rue y disparaître et puis en ressortir. C'était dans ce souterrain qu'ils allaient faire leurs besoins. Je fus immédiatement fixé [...] »

¹⁵⁵ Gilbert Schilling, « Les descentes de Bardamu dans *Voyage au bout de la nuit* », in : *Travaux de littérature*, Tome IX, Paris, ADIREL, 1996, p. 252 : « Ces êtres puritains, boutonnés, carapaçonnés à l'égard d'autrui

reste paradoxal. Si le personnage se reconnaît dans cet espace qui place les hommes à égalité, cette reconnaissance présente le risque d'une dangereuse continuité.

A New York, plus qu'ailleurs, ce réflexe de descente soutient un éclatement spatial entre hauteur et profondeur. A ce déchirement spatial, pourrait s'associer un éclatement temporel : descendre dans les dessous de l'espace ce serait alors revenir vers des fondements temporels¹⁵⁶. Gilbert Schilling, dans son article, s'appuie sur la thèse bachelardienne pour voir dans ces descentes le « rêve d'un retour ou l'expression du consentement à la condition temporelle¹⁵⁷ ». Cette appréhension du temps, sous le mode de la descente, serait une manière de « désapprendre la peur¹⁵⁸ ». Or, ce que Bardamu découvre reste proche de son expérience militaire. Il y retrouve des « bruits barbares », un « exercice de force », des « plaisanteries dégueulasses », un « préau des fous », qui soutiennent un déchaînement corporel, une violence charnelle. La profondeur de l'espace ramène le personnage vers un univers connu, initiatique. L'espace américain, froid et stérile en sa surface transgressive (hauteur), pourtant séduisante, rejette le personnage et toutes les valeurs qu'il transporte dans une profondeur : ainsi cette guerre, par ce déchaînement des corps entre rire et violence, s'accomplit-elle. Dans les failles de l'espace américain, se niche ce qui, à défaut d'être fixé dans le passé (l'anachronisme de la galère l'avait pourtant promis...), ne peut être oublié : la guerre.

La stratification temporelle de l'espace américain soutient le drame de la mémoire célinienne, écartant le personnage de la surface, c'est-à-dire du présent. Et quand le personnage cherche un avenir, un inédit dans les hauteurs séduisantes, éclatantes, de la ville, il trouve encore cette déchirure. De sa chambre d'hôtel, au *Laugh Calvin*¹⁵⁹, le cri qu'il pousse¹⁶⁰ au-dessus de la ville est étouffé par un éclat plus déchirant encore, celui du métro. Les sons du métro, dont « les foudres [...], à chaque passage emportant tous ses aqueducs pour casser la ville avec et puis entre-temps des appels incohérents de mécaniques de tout en

changent de nature dès qu'ils sont descendus dans la caverne. Ils y prennent contact avec une réalité chtonienne bienfaisante grâce à laquelle ils retrouvent la familiarité native des hommes que Céline traduit ainsi : “Débauche soudaine de digestions et de vulgarités. Découverte du communisme joyeux du caca” [V. 196]. »

¹⁵⁶ On trouve chez Paul Morand (dans *New York*) cette image d'une ville stratifiée par le temps. La hauteur est porteuse d'un avenir en puissance, tandis qu'en bas, du côté des fondations des buildings, se réfugie déjà une histoire, une forme de permanence qui cherche à s'installer, solide.

¹⁵⁷ Gilbert Schilling, « Les descentes de Bardamu dans *Voyage au bout de la nuit* », in : *Travaux de littérature*, *op. cit.*, p. 269.

¹⁵⁸ Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volonté (essai sur l'imagination des forces)*, Paris, José Corti, 1948, p. 398.

¹⁵⁹ On retrouve dans ce nom propre le thème du rire et toute l'ambiguïté qu'il évoque.

¹⁶⁰ *Voyage*, p. 209 : « D'où j'étais là-haut, on pouvait bien crier sur eux tout ce qu'on voulait. [...] Rien que ça leur faisait. Ils poussaient la vie et la nuit et le jour devant eux les hommes »

bas¹⁶¹ », accompagnent le personnage vers la mécanique du fordisme, cet avenir capitaliste qui participe à la découpe spatio-temporelle du monde, à son impossible unité (illustrée par le lieu de Détroit).

Entre surface et profondeur, un espace éclaté, nourrit des contradictions : riches / pauvres¹⁶² ; lumière / obscurité¹⁶³ ; beauté / laideur ; spiritualité / argent¹⁶⁴. Une logique binaire transforme l'espoir différentiel en un antagonisme dramatique. De là, le passage d'un espace éclatant à un espace éclaté. Stratifié sur un plan vertical, l'espace américain est à la fois promoteur d'un rejet spatio-temporel (profondeur) et de son intensification (hauteur). L'expérience de Bardamu dans les différentes strates de l'espace ravive la douleur de sa propre déchirure. Seule la redite du corps blessé assure un dialogue entre le sujet et l'espace, confère à l'espace américain sa logique ontologique.

Fissuré, l'espace américain soutient la représentation d'une blessure par éclat. L'image d'une rue comparée à une « plaie triste qui n'en finissait plus¹⁶⁵ » module le drame instantané de l'éclat pour le rendre à une continuité¹⁶⁶. La rupture intrinsèque de l'espace américain – cet écart qui construit d'abord son caractère inédit – est vécue par Bardamu comme une déchirure. La rupture américaine ne saurait défaire le voyage de sa continuité, puisqu'elle le ramène vers les premiers moments de l'expérience guerrière (éclat / morcellement). En ce sens, depuis l'expérience de la guerre, jusqu'à cet épisode américain, le voyage à l'étranger de Bardamu, cautionne, d'un point de vue thématique et schématique, un dessin circulaire, une clôture. L'espace de représentation célinien trouve dans cette forme circulaire sa première limite.

¹⁶¹ *Id.*, p. 208-209 : « Dans ma chambre toujours les mêmes tonnerres venaient fracasser l'écho, par trombes, les foudres du métro d'abord qui semblaient s'élancer vers nous de bien loin, à chaque passage emportant tous ses aqueducs pour casser la ville avec et puis entre-temps des appels incohérents de mécaniques de tout en bas, qui montaient de la rue, et encore cette molle rumeur de la foule en remous, hésitante, fastidieuse toujours, toujours en train de repartir, et puis d'hésiter encore, et de revenir. La grande marmelade des hommes dans la ville. »

¹⁶² *Id.*, p. 191 : « Dans la rue que j'avais choisie, vraiment la plus mince de toutes, pas plus épaisse qu'un gros ruisseau de chez nous, et bien crasseuse au fond, bien humide, remplie de ténèbres, il en cheminait déjà tellement d'autres gens, des petits et des gros, qu'ils m'emmenèrent avec eux comme une ombre. Ils remontaient comme moi dans la ville, au boulot sans doute, le nez en bas. C'était les pauvres de partout. »

¹⁶³ *Id.*, p. 207 : « Mais si on nous arrosait ainsi clients de tant de lumière profuse, si on nous extirpait pendant un moment de la nuit habituelle à notre condition, cela faisait partie d'un plan. »

¹⁶⁴ *Id.*, p. 193 : « Quand les fidèles entrent dans leur Banque, faut pas croire qu'ils peuvent se servir comme ça selon leur caprice. Pas du tout. Ils parlent à Dollar en lui murmurant des choses à travers un petit grillage, ils se confessent quoi. »

¹⁶⁵ *Id.*, p. 192.

¹⁶⁶ La blessure par déliquescence, accentuée dans l'espace africain, permet cette continuité, cette logique des traces, du déchet.

2.4 Detroit : de la neutralisation de l'éclat à l'actualisation du cercle

La grandeur de l'usine Ford (« grands bâtiments trapus et vitrés¹⁶⁷ ») est constituée par l'addition d'un espace minimal (« cages à mouches¹⁶⁸ »). Le temps lui-même ressemble à une durée faite d'instantanés répétitifs. L'éclatement qui définit l'espace américain se poursuit sous la forme du fordisme. Le travail à la chaîne répond au principe de la découpe spatio-temporelle. L'espace-temps de Détroit accompagne une vision découpée, construite par un minimalisme selon lequel l'espace se resserre sur « des petits tertres pelés, des bosquets de bouleaux autour de lacs minuscules, des gens à lire par-ci par-là, des magazines grisâtres sous le ciel tout lourd de nuages plombés¹⁶⁹ ». Le peu de descriptions qui précise l'espace de Detroit est significatif. Cette restriction de l'espace et du temps prive le personnage de sa continuité. Comme les autres ouvriers, Bardamu est fait d'instantanés, dans un espace de plus en plus réduit qui le contraint à une gestuelle automatique et répétitive. Sans avenir, condamné à l'unicité du présent, Bardamu abandonne ses rêves. Sa conscience s'effiloche plus encore¹⁷⁰. Ce présent s'use, s'essouffle, transformant les hommes en des « choses à remuer, mais remuer à peine, comme s'ils ne se débattaient plus que faiblement contre je ne sais quoi d'impossible¹⁷¹ ».

Or, quand bien même l'impossible projection du personnage dans le futur postule sa mort, le temps s'étire pour le ramener à sa souffrance. L'éclat, cette déchirure, retrouve la possibilité de sa continuité. Continuité du discontinu, n'est-ce pas là une des définitions de l'impasse circulaire ? Henri Meschonnic décrit la circularité comme ce qui « lie la rupture à la continuité¹⁷² ». L'image du cercle (« rouler », « tourner ») rend possible l'étendue de la cassure. Cette cassure ne permet aucun détachement, aucune envolée, mais fait de la discontinuité rythmique un élément tributaire d'une mesure dominante. La distance qui soutient la virtualisation du récit américain échoue devant l'actualisation d'une circularité qui conditionne le retour à la réalité incessante de l'éclat :

¹⁶⁷ *Voyage*, p. 221.

¹⁶⁸ *Ibid.*

¹⁶⁹ *Id.*, p. 231.

¹⁷⁰ Déjà à New York, on peut lire – *Id.*, p. 198 : « Je m'effiloçais comme j'avais vu déjà ma case s'effiloche au vent d'Afrique parmi les déluges d'eau tiède. »

¹⁷¹ *Id.*, p. 223.

¹⁷² Henri Meschonnic, *Critique du rythme (Anthropologie historique du langage)*, Lagrasse, Verdier, 1982, (coll. « Poche »), p. 186 : « La circularité qui lie la rupture à la continuité, la déception à l'attente, le rythme second au mètre premier, apparaît dans l'exemple banal du refrain. »

Et puis tout autour et au-dessus jusqu'au ciel un bruit lourd et multiple et sourd de torrents d'appareils, dur, l'entêtement des mécaniques à tourner, rouler, gémir, toujours prêtes à casser et ne cassant jamais¹⁷³.

L'explosion de l'espace, la grande cassure est pressentie. Or, seules de petites découpes interviennent, maintenant l'espace ouvrier dans un équilibre précaire mais suffisant à sa lourde continuité. Répétitif, l'éclat s'assure une continuité. Loin de l'accentuer¹⁷⁴, la répétition en neutralise la portée. La couleur grise de Détroit permet cette neutralisation. L'éclat perd ici sa valeur spectaculaire. Les signes de la blessure leur valeur dramatique.

Détroit est le fait d'une neutralisation charnelle, qui permet au corps célinien de prendre un certain recul sur lui-même¹⁷⁵. Le corps, aussi blessé soit-il ne ressent plus la douleur. L'indifférence ne mène pas, comme sur *l'Infanta Combitta*, à une idéalisation. Associée au lieu gris de Detroit – négation de l'éclat positif, au sens d'« éclatant » – cette indifférence neutralise l'espace-temps. Le désespoir que Paul A. Fortier relève dans l'espace américain reste un sentiment évidé de toute intensité émotionnelle, corollaire de cette neutralisation spatio-temporelle :

L'impression d'immobilité et de désespoir qui se dégage du Récit américain s'explique en partie, par le fait qu'au niveau des signes, comme sur le plan de la fiction, l'action se fige puis retourne en arrière pour dévorer sa propre substance¹⁷⁶.

Detroit induit le retour du texte vers une poétique de l'éclat, mais plus encore l'absorption de sa valeur tragique. Detroit est une étape nécessaire à la neutralisation de la blessure. Par cette neutralisation, le voyage célinien se referme en sa circularité et perd la dynamique nécessaire à son mouvement. La répétition de l'éclat affirme la courbure du voyage, tandis que, sans motivation, celui-ci s'interrompt. Parce que la répétition perd à Detroit sa valeur accentuelle pour s'avérer neutralisante, le voyage peut s'arrêter, sa circularité s'actualiser.

Le personnage Molly offre pourtant un corps généreux et cosmique à Bardamu. Prostituée de Détroit, Molly est un personnage structurel, qui permet de lier ce petit monde ouvrier autour du corps ; elle reste le double positif du fordisme : si elle vient combler le vide que suppose la mécanisation, elle demeure liée au motif de l'argent, par sa profession, par ses

¹⁷³ *Voyage*, p. 223.

¹⁷⁴ Dans le trajet qui mène Bardamu vers l'Afrique, sur *l'Amiral Braqueton*, la répétition joue un rôle accentuel, jusqu'à étirer le plan réalisé de l'espace vers une dimension fantasmatique.

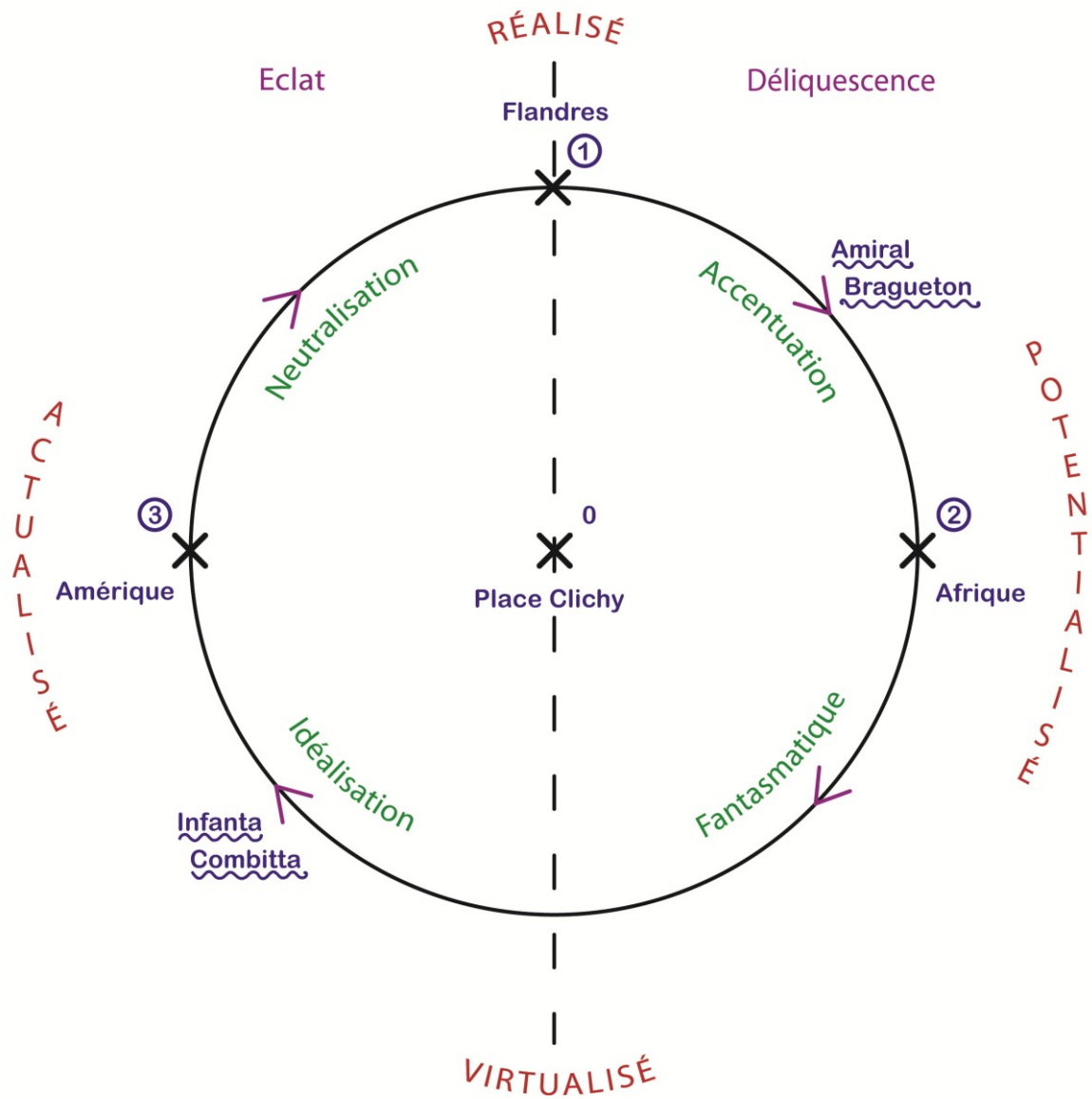
¹⁷⁵ En ce sens, la transition vers la deuxième partie du roman (Bardamu devenu médecin) s'accomplit.

¹⁷⁶ Paul A. Fortier, *Voyage au bout de la nuit : étude du fonctionnement des structures thématiques*, op. cit., p. 144.

projets, ses « petites économies ». Paul A. Fortier montre dans son analyse du récit de Détroit, combien la parfaite intégration du personnage Molly à l'espace provoque le départ de Bardamu.

Ce départ cache le fait d'un retour. Le décentrement laisse place à un recentrement : le retour de Bardamu vers la Place Clichy, lieu initial de l'histoire. Ce recentrement narratif ne doit pas être confondu avec le retour thématique qui actualise la forme circulaire de l'espace de représentation. Ce retour Place Clichy est corrélatif de cette actualisation circulaire de la représentation. Il marque la fin du voyage, l'accomplissement de son enjeu structurel quand les limites de la représentation ne bougent plus, fixées dans une circularité thématique selon laquelle le dernier moment du voyage, sous le thème de l'éclat, rejoint le premier instant de la guerre. Cet accomplissement formel de la représentation – sur un plan thématique – donne une réalisation à ce qui, au début ne peut être traité que par un détour mensonger, cette guerre. Le voyage dans l'espace étranger apparaît régressif sur un plan structurel, mais cette régression sert la réalisation du discours sur la guerre. Le discours sur la guerre se réalise en-dehors du mensonge que le voyage dans l'espace étranger démasque progressivement. La recherche aboutit à une vérité. Ce n'est qu'après cet accomplissement que peut avoir lieu le retour au point zéro du récit, lequel, par opposition au décentrement géographique proposé par le récit du voyage, prend le sens d'un recentrement.

d) Synthèse : pour un voyage régressif



Légende :

- : Lieux représentés
- ~ : Lieux mobiles (navires)
- : Thèmes et progression thématique
- : Dynamique poétique
- : Mode d'existence du récit

Le voyage commence avec le déplacement de Bardamu vers la guerre. Cette première étape (1) reste inscrite dans la ligne droite du point 0, cette Place Clichy, d'où le personnage se trouve entraîné : ce point discursif est prolongé par le récit de la guerre. Tout ce qui se situe au-delà de ce point 0 est dominé par le niveau réalisé du roman, c'est-à-dire renvoie, selon Jacques Fontanille, « au centre du champ du discours » narratif initié place Clichy, « quand l'énonciation fait se rencontrer les formes du discours avec une réalité¹⁷⁷ ». Tout ce qui se situe en-deçà de ce point 0 progresse vers le niveau virtualisé du roman, c'est-à-dire vers le « hors-champ du discours¹⁷⁸ » narratif, quand l'énonciation écarte les formes du discours de la réalité dans laquelle elle se construit et s'incarne.

Les données réalisées du récit de guerre sont problématisées quand, lors de cette première étape, le personnage fait l'expérience de la blessure, c'est-à-dire aussi de sa précarité. L'évanescence du personnage, sa facilité à disparaître, prend le sens de l'éclat, puis de la déliquescence. Les deux modalités esthétiques, entremêlées, profitent à la représentation réflexive des lieux. Cette blessure charnelle et psychique (passé immémorial) déplace le personnage en-dehors du champ réalisé, du côté d'un plan virtualisé, en hors-champ quand, sa représentation s'avère délicate.

Ce passage d'un plan réalisé à un plan virtualisé du récit (discours narratif) repose sur les potentialités schématiques de la blessure. De l'étape (1) à l'étape (2), de la guerre vers l'Afrique, le trajet opéré par l'*Amiral Bragueton* importe par sa valeur d'accentuation. Les signes de la déliquescence s'y trouvent accentués grâce à des répétitions, des effets de retours qui indiquent déjà l'orientation circulaire du roman. Par cette accentuation, la vision subjective du personnage, habitée par cette blessure par déliquescence, trahit l'objectivité des lieux africains, leur confère une portée fantasmatique. Avec cette Afrique fantasmée, le plan réalisé du récit s'estompe et se dirige vers le hors-champ du discours (impossibilité du discours descriptif à saisir la réalité objective du lieu africain), rejoignant un niveau plus virtualisé. D'un plan réalisé à un plan virtualisé, l'emprise accentuelle et fantasmatique des formes poétiques progresse grâce à un mode en puissance, qui « potentialise » la destruction de l'objet référentiel africain pour laisser place à un délire.

Grâce à ce délire, une distance discursive est prise vis-à-vis de la réalité narrée, la virtualisation du discours narratif s'accomplit. Le trajet sur l'*Infanta Combitta* sert l'idéalisation du mouvement du voyage. Du côté d'un plan virtualisé, une rêverie s'installe et

¹⁷⁷ Jacques Fontanille, *Sémiotique du discours*, Limoges, PULIM, 1998, (coll. « Nouveaux actes sémiotiques »), p. 276-277.

¹⁷⁸ *Ibid.*

le discours narratif se reforme de façon extensive, passant de motifs répétés à des motifs inédits, d'un passéisme à un futurisme. Cette idéalisation amène à une forme mythique. Appliquée à l'espace, cette forme mythique trame la poétique du rêve américain. L'espace américain (3) est construit à travers une hauteur différentielle, propre à ce mécanisme idéalisant. La ville de New York se mesure à sa hauteur forcenée. Un espace éclatant, spatialement valorisé, s'ouvre devant les yeux du personnage.

L'Amérique, cette ville de New York en particulier, accorde au récit une nouvelle forme, « éclatante », corollaire idéalisé du délire africain (virtualisation). L'Amérique naît du plan virtualisé du récit, porté par une idéalisation. Or, l'actualisation de cette forme éclatante ramène le récit du côté d'un discours initial¹⁷⁹, plan réalisé, celui d'une blessure par éclat, sous l'esthétique d'un paysage éclaté. Là où l'éclat différentiel soutient la vision optimiste du personnage, une vision binaire, contradictoire, divisée, se substitue. Le paysage américain est écartelé en ses valeurs propres, assurant aussi l'éclatement ontologique du personnage. De retour vers l'esthétique de l'éclat (1), le schéma circulaire qui régit le voyage célinien se confirme, s'actualise.

Espace in-appropriable, le rêve américain laisse place à une chute dans les dessous de l'espace. L'idéalisation est remplacée par un phénomène de neutralisation. Detroit assure la neutralisation de la blessure par éclat, et dépossède le voyage de sa dynamique. La répétition thématique n'est plus que platitude, désespoir. La répétition n'active plus la dynamique circulaire du voyage mais tend à la fixer. De la stupeur de Bardamu devant la blessure éclatante de l'espace guerrier (1), jusqu'à son désespoir devant la blessure neutralisante de l'espace américain (3), le cercle se referme. La neutralisation de la blessure permet son actualisation, c'est-à-dire le retour du texte à sa dimension réalisée, au centre intensif de l'énonciation. Le cheminement circulaire, d'un point au même point, est bel et bien accompli. Le détour par un plan virtualisé permet l'assimilation subjective d'un discours narratif, celui de la guerre, réalisé à travers l'imagerie d'une blessure.

¹⁷⁹ Jacques Fontanille définit le mode actualisé comme « celui des formes qui adviennent en discours et des conditions pour qu'elles y adviennent ». Voir, *Id.*, p. 276.

2) Construction d'un centre corporel

L'étude des lieux parcourus par Bardamu, dans la première partie de *Voyage au bout de la nuit*, confirme la place schématique (dynamique thématique) du corps, et plus précisément du corps blessé. Omniprésente, cette image à partir de laquelle un espace de représentation se resserre devient centrale. Si le thème du corps s'installe dans le texte célinien comme le centre de cet espace romanesque, c'est qu'en lui se cache une vérité sensible. Ce corps sert chez Céline à lutter contre la prégnance du mensonge.

C'est quelque chose de toujours vrai un corps, c'est pour cela que c'est presque toujours triste et dégoûtant à regarder¹⁸⁰.

Construire un centre corporel, c'est aussi pour Céline assurer à son œuvre, encore en construction, un noyau matériel, qui conteste l'idée d'un langage transcendant¹⁸¹. L'issue trouvée par le langage célinien, d'un mode d'existence réalisé à un mode virtualisé, est inévitablement rattachée à ce centre corporel, c'est-à-dire à une dimension matérielle, physique. Le thème du corps est une façon de réfléchir ce corps plus large, à partir duquel l'œuvre s'élabore.

Créer n'est pas que se mettre au travail. C'est se laisser travailler dans sa pensée consciente, inconsciente, et aussi dans son corps, ou du moins dans son Moi corporel, ainsi qu'à leur jonction, et à leur dissociation, à leur réunification toujours problématique. Le corps de l'artiste, son corps réel, son corps imaginaire, son corps fantastique, sont présents tout au long de son travail et il en tisse des traces, des lieux, des figures dans la trame de l'œuvre¹⁸².

Différents niveaux corporels de l'œuvre sont ici précisés par Didier Anzieu. Le corps « travaille » l'œuvre, c'est-à-dire s'impose comme un axe auto-réflexif. Parce que le corps porte le niveau imaginaire de l'œuvre, son niveau poétique comme son niveau poétique, il se définit bel et bien comme un outil métalinguistique. Le corps, au centre, dirige la création de l'espace romanesque célinien, mais aussi une réflexion de l'œuvre sur sa propre créativité.

¹⁸⁰ *Voyage*, p. 272.

¹⁸¹ Didier Anzieu, *Le corps de l'œuvre*, op. cit., p. 11 : « Le langage n'a aucune origine divine ou transcendante. Il a été inventé par les êtres humains, il est réinventé par eux dès qu'ils se trouvent dans le double état neurologique et social qui le leur permet. »

¹⁸² *Id.*, p. 44.

Il y a dans la création, une œuvre d'art ou de pensée, du travail d'accouchement, d'expulsion, de défécation, de vomissement. Se trouve aussi une similitude avec le travail de la question, autrement dit de la torture, car le bourreau travaille avec insistance, précision, variété, le corps de la victime, tout comme le créateur travaille au corps à corps le matériau qu'il a choisi, tout comme la création lui arrache des souffrances, des aveux, désarticule ses jointures¹⁸³.

Le corps, dans la violence qui s'exerce à son insu et malgré lui, se révèle¹⁸⁴ chez Céline à travers un « langage d'écorché¹⁸⁵ ». L'œuvre se construit dans un creuset matériel, dans cette faille et cette interrogation que suppose la blessure du corps. Le corps a été abimé, mais plus encore révélé. La détermination du « centre corporel » du *Voyage* est à même de le justifier. Ce corps posé comme central c'est celui du personnage, du monde alentour, des lieux, mais c'est aussi celui de l'énonciation qui porte le récit. Philippe Roussin pose comme exclusif ce corps énonciatif, expliquant que les « motifs de l'écorchement et de l'accouchement [...] concentre[ent] l'attention [...] sur la matière verbale davantage que sur les objets qu'elle ser[t] à représenter ou les récits qu'elle sert[t] à construire¹⁸⁶ ». Le récit et la représentation, aussi secondaires soient-ils, accomplissent pourtant, d'un point de vue narratif et thématique, ce recentrement du texte célinien sur son propre corps, ce corps énonciatif. Les données transformatrices de ce recentrement – ce passage du motif de l'écorchement à celui de l'accouchement – demandent à être identifiées.

a) Détermination d'un centre : la Place Clichy

La vanité du décentrement, analysée à travers les données circulaires de l'espace de représentation, laisse place à un recentrement. La spatialité célinienne émane d'un centre pour se définir comme une circonférence dont tous les points localisés (lieux) sont les reflets. En passant du reflet problématique à l'objet, l'espace romanesque célinien analyse, à rebours, la réflexion qui le constitue.

¹⁸³ *Ibid.*

¹⁸⁴ Philippe Bonnefis, *Céline : le rappel des oiseaux*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1992, p. 44 : « On notera, à ce propos, l'absence, dans les textes de Céline, du plus attendu de tous les motifs céliniens. Une obsession de l'accouchement habite l'œuvre, et l'œuvre, cependant, s'en interdit la moindre évocation. »

¹⁸⁵ Céline, « Postface à " Voyage au bout de la nuit " (1933) », in : *Romans I, op. cit.*, p. 1112.

¹⁸⁶ Philippe Roussin, *Misère de la littérature, terreur de l'histoire*, *op. cit.*, p. 75-76 Le propos de Philippe Roussin repose ici sur la postface de Céline au *Voyage au bout de la nuit*, in : *Romans I, op. cit.*, p. 1112.

1. Centre identitaire

[...] On se rencontre donc place Clichy. C'était après le déjeuner. Il veut me parler. Je l'écoute¹⁸⁷.

La détermination toponymique intervient très rapidement, dès le premier paragraphe de l'incipit, précédé d'un « donc » qui, s'il fait défaut à une logique causale, joue ici le rôle de connecteur temporel. Il marque la coïncidence, celle d'une rencontre qui va provoquer le récit, motiver le départ de Bardamu vers la guerre. La Place Clichy est ce point responsable d'un parcours, mais plus encore d'une recherche. Il permet à un personnage de naître et d'être conduit vers sa problématique, celle de sa précarité, de son évanescence. Le positionnement du personnage dans l'espace et la vision de l'espace qui en dépend se déterminent déjà Place Clichy, où se pose la question de l'identité. Sans nier l'existence d'une identité française, Bardamu expose la fragilité de cette « race française » en laquelle il refuse d'abord de croire.

La race, ce que t'appelles comme ça, c'est seulement ce grand ramassis de miteux dans mon genre, chassieux, puceux, transis, qui ont échoué ici, poursuivis par la faim, la peste, les tumeurs et le froid, venus vaincus des quatre coins du monde. Ils ne pouvaient pas aller plus loin à cause de la mer. C'est ça la France et puis c'est ça les Français¹⁸⁸.

L'identité française à laquelle Bardamu se rapporte – « dans mon genre » – se caractérise par un échec physique. L'image du corps blessé, malade, traverse déjà le discours de Bardamu (« chassieux, puceux, transis »). La Place Clichy, lieu où prend forme ce discours, accorde au personnage son identité française. Pour ce faire, elle l'oblige à une précarité physique, que l'expérience de la guerre justifie d'un point de vue narratif.

La réplique de Bardamu annonce aussi l'échec du voyage. La France rend le déplacement à son impuissance (« ils ne pouvaient pas aller plus loin à cause de la mer »). La force du centre identitaire, de cette Place Clichy, tient à la négation de l'ailleurs et oblige tout déplacement à la circularité. La Place Clichy dirige un inévitable retour, un inévitable arrêt du texte sur un corps donné comme précaire.

¹⁸⁷ *Voyage*, p. 7.

¹⁸⁸ *Id.*, p. 8.

Les lieux traversés traduisent ce « passé immémorial » de la guerre¹⁸⁹, et la Place Clichy, induisant une circularité, pourrait rendre à ce passé sa valeur obsessionnelle, comme le soutient Paul A. Fortier :

Mais le protagoniste se retrouve là où avaient commencé ses aventures guerrières ; il hante un lieu également associé – par des allusions dans les récits précédents – au décor africain et au monde américain. Il se peut que la Place Clichy apparaisse comme un rappel des conditions qui avaient caractérisé le passé.¹⁹⁰

La pertinence du centre tient au rappel identitaire qu'il opère. S'en retournant Place Clichy, le personnage se regarde dans la glace de son passé : il voit ce corps blessé qui lui confère une identité problématique.

2. Centre narratif

L'impulsion inchoative-terminative du centre fait de la Place Clichy le lieu de tous les commencements et de tous les retours jusqu'à la détermination du point final. La Place Clichy est le lieu du début, là où se situe l'incipit du roman, où commence le voyage de Bardamu, où commence l'écriture, « le point initiatique, la sortie de la bouche d'ombre, du néant qui précède toute évolution scripturale, mais aussi [...] [le] lieu de naissance du texte¹⁹¹ ». La Place Clichy est aussi le lieu du retour vers lequel revient le personnage après son séjour en Amérique¹⁹² et après son expérience dans la banlieue parisienne de Rancy¹⁹³. C'est encore le lieu de la fin, là où les personnages veulent prendre ce tramway susceptible d'impulser le dernier déplacement du roman, jusqu'à la mort de Robinson à l'approche de Vigny-sur-Seine¹⁹⁴.

La Place Clichy est un centre structurel qui nous permet d'observer la découpe narrative du roman en trois parties encadrées par les bornes d'un début et d'une fin. C'est un lieu autour

¹⁸⁹ Preuve en est avec les réminiscences de la Place Clichy dans *Nord*, p. 550 : « Ce char à bancs me fait souvenir de la place Clichy avant 14, le gueuleur sur le marchepied, les courses... »

¹⁹⁰ Paul A. Fortier, *Voyage au bout de la nuit, étude du fonctionnement des structures thématiques*, op. cit., p. 147 ;

¹⁹¹ Serge Gavronsky, « Céline : fiction et référentialité (Lecture du *Voyage au bout de la nuit*) », in : *Céline, Actes du colloque international d'Oxford, Céline, (13-16 juillet 1981)*, Paris, Bibliothèque L.-F. Céline de l'Université Paris 7, 1981 (achevé d'imprimer), p. 237.

¹⁹² *Voyage*, p. 237 : « J'ai tourné encore pendant des semaines et des mois autour de la Place Clichy, d'où j'étais parti [...] »

¹⁹³ *Id.*, p. 350 : « Tout au bout c'est la statue du maréchal Moncey. Il défend toujours la Place Clichy [...]. J'arrivai moi aussi près de lui en courant [...] »

¹⁹⁴ *Id.*, p. 485 : « Nous nous faufilemes à travers la foule pour atteindre le tramway, place Clichy. »

duquel se détachent les différents mouvements du texte. Point fixe de l'espace romanesque, c'est à partir de la Place Clichy que s'évalue la dynamique évolutive du texte.

Le premier mouvement, entre la première et la deuxième localisation du récit Place Clichy, a été envisagé sur le plan d'une circularité régressive qui rend le mouvement du voyage à sa vanité. Parcourant l'espace étranger du monde, Bardamu trouve la seule expression accentuée ou neutralisée d'un « ici » (compris sous les signes d'une blessure). Le personnage retourne, logiquement, vers le cœur interne du texte, ce centre identitaire qui le constitue : la Place Clichy.

Le second mouvement, entre la deuxième et la troisième localisation du récit Place Clichy, apparaît comme la conséquence de cet immobilisme narratif, décrivant un espace comprimé, sans autre évolution que celle de son usure : le lieu de Rancy donne un cadre à une représentation qui se piège elle-même. Le récit de Rancy, sans soutenir la dynamique diachronique du récit, devient le cœur d'une nouvelle spatio-temporalité.

Le troisième mouvement, entre la troisième et la dernière localisation du récit Place Clichy, réinstaura une mobilité narrative. Les déplacements du personnage sont cependant limités par le cadre géographique de l'espace français : Paris nocturne, Toulouse, Vigny-sur-Seine. La problématique de l'ailleurs s'y trouve à nouveau posée, finalisée par un dernier passage Place Clichy qui propose l'ultime détachement de la mort (celle de Robinson).

De la contestation du mouvement à sa limitation identitaire, l'espace de représentation du roman reste resserré autour de la Place Clichy, qui joue un rôle narratif et structurel très important.

3. Centre spatio-temporel

Image qui a la simplicité d'un « cliché » pour servir de repère, la Place Clichy est ce qui reste quand tous les autres lieux ne sont que des passages. Une carte postale de la Place Clichy, découverte au cœur de l'univers africain, montre comment face à une esthétique de la disparition réside ce point central¹⁹⁵. La permanence du lieu tient à sa qualité centrale et dominante. Le lieu habite l'espace subjectif, imaginaire du personnage. Le personnage repense souvent à ce lieu, comme à New York, entre divers souvenirs¹⁹⁶ ; comme après

¹⁹⁵ *Id.*, p. 167.

¹⁹⁶ *Id.*, p. 216.

l'épreuve de Rancy¹⁹⁷, cette envie de « faire un petit tour » à la surface ; comme avec Parapine, au fil d'une discussion¹⁹⁸. La Place Clichy investit le champ spatio-temporel du récit, de manière allusive, indirecte, mais bel et bien proéminente.

La Place Clichy, en tant que centre romanesque, contient sa projection circonférentielle : ainsi l'image même du « cercle » est-elle assimilée en ce centre qui est décrit comme une « place ». La Place Clichy comprend une circularité en puissance. L'échec du voyage dans un monde étranger, la finalité d'un recentrement, sont conduits par ce centre dominant. La Place Clichy, lieu omniscient, détermine la spatio-temporalité du récit.

La parole se polarise derrière les convergences de l'espace. Le cloisonnement répétitif traduit le mouvement centripète de la recherche, et permet la définition d'un centre. Ce centre une fois défini, la répétition laisse place à l'itération. Cette énonciation itérative, polarisée, est incarnée par l'espace de la Place Clichy.

La distinction entre « récit répétitif » (« raconter n fois ce qui s'est passé une fois », selon Gérard Genette¹⁹⁹) et « récit itératif » (« raconter une seule fois ce qui s'est passé n fois ») tient à une question de point de vue : selon que le récit se situe sur le plan du voyage périphérique ou au niveau du centre interne, l'énonciation apparaît comme répétitive (parole plurielle qui se resserre) ou itérative (parole unique qui se déploie). Si la répétition conduit un mouvement circulaire, elle appuie aussi l'orientation centripète du récit jusqu'au retour vers la Place Clichy. L'itération soutient, à l'inverse, un mouvement centrifuge : au départ d'un centre unitaire, les formes du récit demandent à se déployer et à se répéter. La valeur itérative de la Place Clichy contient les déploiements du voyage à l'étranger²⁰⁰. Entre la circonférence du voyage à l'étranger et le centre spatio-temporel de la Place Clichy, l'espace de représentation trouve sa limite formelle et sa dynamique thématique.

b) Approfondissement substantiel du centre : la banlieue de Rancy

Tout récit de voyage suppose ce retour vers le lieu de départ. Si le voyage consiste en une ouverture, une appréhension de la distance, celle-ci ne peut se faire que par rapport à un point de départ. Le problème du voyage de Bardamu réside dans le fait que le

¹⁹⁷ *Id.*, p. 348.

¹⁹⁸ *Id.*, p. 352.

¹⁹⁹ Gérard Genette, *Discours du récit*, *op. cit.*, p. 113-114.

²⁰⁰ Voir ci-dessus schéma, p. 103.

personnage (et l'énonciateur focalisé) ne parvient pas à l'évaluation de cette distance, à saisir les atouts distantiels d'un exotisme africain et américain.

[...] caractéristique de la transformation qui constitue le récit de voyage comme un équivalent narratif de la carte géographique : la circularité du récit. Le point de départ du parcours coïncide avec le point d'arrivée. La récurrence toponymique est le substitut linguistique de la simultanéité ; la répétition d'un même nom dans le récit vaut pour la coprésence des mêmes éléments dans l'espace iconique et la ligne syntagmatique de la narration qui se boucle sur elle-même par un retour au même nom fonctionne comme la limite clôturant un espace stable, différenciant un intérieur où des lieux cartographiques sont inscrits dans leur nom et un extérieur qui est, dans le discours même, le blanc indéterminé de la *terra incognita*²⁰¹.

Si, selon Louis Marin, le récit de voyage est structuré par une ligne circulaire, selon laquelle le voyageur reviendrait vers un même point, éclairant et confirmant un espace désormais connu, il reste autour des plages vides qui forment un en-dehors, la possibilité d'une terre inconnue.

S'il est une *terra incognita* chez Céline, elle ne se situe pas en-dehors de la circularité, limite formelle du récit de voyage, mais à l'intérieur, tel un point dénué d'horizon. Ce point reste une *terra incognita* parce qu'il échappe à sa représentation et nomination topographiques.

Chez Céline, la ligne circulaire, narrative, qui allie les lieux étrangers les uns par rapport aux autres, se referme. Le syntagme narratif du récit de voyage, fermé par effet de récurrences thématiques, laisse entrevoir un point a-syntagmatique : le centre que constitue la Place Clichy. Ce centre, parce qu'il n'est pas raconté, n'appartient pas à la ligne circulaire du voyage ; il la détermine pourtant. Chaque point de l'espace circulaire qui se dessine renvoie à la Place Clichy, lieu où le projet du voyage s'est dessiné, lieu de l'emprise charnelle (définition thématique du corps blessé), lieu de l'incitation, du départ et du retour. La Place Clichy n'est pas cette terre inconnue, mais le centre définitoire d'une spatio-temporalité, le point où se détermine la sémantique du récit.

Dans le prolongement de la Place Clichy, en-deçà de ce qu'affiche la carte géographique, la surface du récit, s'impose un espace qui, s'il n'est pas innommable, est difficile à désigner. Cet espace là correspond à la banlieue de La Garenne-Rancy. Rancy est une *terra incognita* au sens contraint du terme : c'est cette inconnue dont la surface refuse de résoudre l'équation. La distance souhaitée par tout récit de voyage s'accomplit moins chez Céline par un décentrement dans l'espace étranger que par un recentrement,

²⁰¹ Louis Marin, *Utopiques : jeux d'espace*, Paris, Les éditions de Minuit, 1973, p. 66.

l'approfondissement d'une unité centrale, la Place Clichy. Avec la banlieue de Rancy, la terre inconnue se situe au plus près de l' « ici », du centre spatio-temporel du roman (Place Clichy).

Espace qui porte le défaut de l'invisibilité, du non-dit, blanc sur la page, Rancy trouve dans le récit célinien une place centrale. Rancy représente ce que l'on refuse, ce que l'on veut placer à l'extérieur, bannir, et ce qui pourtant reste latent, dirige la surface plus qu'on ne le soupçonne. Rancy appartient à l'expérience narrative, espace localisé, dénommé. Rancy reste pourtant un espace « autre », objet d'un refus. Expérience de l'ailleurs au cœur même de la réalité, Rancy pourrait soutenir une fiction aux fondements négatifs. La fiction célinienne ne ressemble pas à l'utopie de Louis Marin, mais davantage à l'hétérotopie de Michel Foucault, cet espace maintenu dans son altérité, dans un écart, et pourtant réalisé²⁰². Si Rancy est une *terra incognita*, c'est d'abord parce que c'est un espace qui est refusé par le plan réalisé du récit, tout en lui appartenant. Rancy est à l'image d'une réalité niée.

De la fonction centrale de la Place Clichy au prolongement hétérotopique de Rancy, une étude attentive des lieux représentés mérite d'être conduite pour définir ce que nous appelons le « centre corporel » de l'espace de représentation du *Voyage au bout de la nuit*.

1. Spatialité : la profondeur de la Garenne-Rancy

1.1 Une profondeur spatiale : prolongement d'un centre

Philippe Destruel, qui observe les différents toponymes parisiens, conclut que « Le Paris du *Voyage* est ouvert sur la banlieue ; essentiellement celle qui s'étend à l'ouest et au nord-ouest : Saint-Cloud (cf. 57), les Ternes, le Bois de Boulogne (cf. 81), Billancourt (cf. 79), la Seine-et-Oise (cf. 422, 440), Asnières, Passy, Montretout, mais ce peut-être aussi le sud-est : Bicêtre (cf. 85)²⁰³ ». Face à cette toponymie réelle qui sert moins à construire une géographie référentielle, aux orientations mimétiques et logiques, qu'à transposer le sens de la banlieue

²⁰² Sans nous étendre ici sur cette différence entre utopie et hétérotopie, nous reviendrons dans notre « Troisième partie » sur ces notions étudiées par Michel Foucault dans un article intitulé « Des espaces autres », in : *Dits et Ecrits (1954-1988), Tome 4 (1980-1988)*, Paris, Gallimard, 1994, p. 752-762. Retenons pour l'instant cette définition de l'« hétérotopie » (p. 755) : « Il y a également, et ceci probablement dans toute culture, dans toute civilisation, des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui sont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sorte d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés ou inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables. »

²⁰³ Philippe Destruel, *Céline, Imaginaire pour une autre fois*, op. cit., p. 46.

parisienne, s'impose des toponymes inventés : La Garenne-Rancy par exemple. Ce nom retient notre attention quand s'y synthétise la sémantique spatio-temporelle de la banlieue célinienne.

La Garenne-Rancy est un lieu fictif, à la fois parce qu'il n'existe pas de banlieue de ce nom et à cause des connotations symboliques du second des deux éléments. Mais Clichy-la-Garenne existe, et l'itinéraire qui mène plusieurs fois Bardamu de Rancy dans le centre de Paris, en passant par une avenue qui monte, le quartier des Batignolles, la place Clichy avec la statue du maréchal Moncey, amène le lecteur familier de ce quartier de Paris à conclure que Rancy ne peut être que Clichy²⁰⁴.

Rattachant la banlieue fictive de La Garenne-Rancy à la ville de Clichy-la-Garenne, Henri Godard place ce lieu du roman dans le prolongement de la Place Clichy²⁰⁵, tout en soulevant son orientation vers la fiction. Ce prolongement spatial nous incite à voir dans cette banlieue une définition narrative et fonctionnelle du centre. Rancy apporte à la Place Clichy les éléments descriptifs qui lui font défaut sans contester la valeur elliptique de ce centre spatio-temporel : la profondeur dans laquelle s'inscrit le lieu de Rancy participe à son évidence permanente. Cette profondeur, justifiant une ellipse centrale, pourrait constituer un saut en dehors de la réalité, et assurer au texte célinien sa dimension fictive. La valeur fictive du toponyme constitue, à ce sujet, déjà un indice.

Le toponyme La Garenne-Rancy motive d'autres pistes interprétatives. Henri Godard complète lui-même son propos, lorsqu'il suggère, dans un ouvrage récent, que « ce dernier nom [la Garenne-Rancy], forgé à partir de ceux de deux communes de la banlieue nord-ouest, La Garenne-Colombes et Clichy, où Céline lui-même se trouve établi comme médecin depuis 1927, est à lui seul tout un programme²⁰⁶ ». Philippe Destruel fait aussi cette lecture ; selon lui, la dénomination complète, la Garenne-Rancy, est « antonomastique, manière d'ironiser sur le toponyme réel, “ La Garenne-Colombes”, à la pureté spirituelle et naturelle supposée²⁰⁷ ». Alain Cresciucci ouvre encore les possibilités d'interprétation lorsqu'il rapproche le toponyme célinien, « Rancy », de la banlieue de Drancy²⁰⁸.

Quelle que soit l'identification référentielle choisie, Rancy désignerait une banlieue située au nord de Paris. Et pourtant, comme le remarque Henri Godard dans sa notice, le

²⁰⁴ Henri Godard, « Notice », in : *Romans I*, op. cit., p. 1209.

²⁰⁵ Il ne faut certes pas confondre la Place Clichy, l'avenue de Clichy, et la ville de Clichy (ou Clichy-la-Garenne) situé de l'autre côté des boulevards périphériques de la ville. Cependant, Clichy-la-Garenne (ici transposé sous le nom de Rancy) se situe dans le prolongement de la Place Clichy, la longue avenue de Clichy en effectuant la liaison.

²⁰⁶ Henri Godard, *Un autre Céline : de la fureur à la féerie*, Paris, éd. Textuel, 2008, p. 59.

²⁰⁷ Philippe Destruel, *Céline, Imaginaire pour une autre fois*, op. cit., p. 46.

²⁰⁸ Alain Cresciucci, *Les territoires céliniens*, op. cit., p. 52.

narrateur place Rancy « tout de suite après la porte Brancion », « c'est-à-dire dans une direction diamétralement opposée de la porte de Clichy²⁰⁹ ». Cette contradiction incite à reconnaître que Rancy est avant tout le fruit d'une transposition romanesque, dont la référentialité se veut d'abord symbolique (de cette banlieue). Plus encore, cette contradiction dessine un axe Nord > Sud, qui oriente le récit du côté d'une profondeur, d'une chute. Au Sud plutôt qu'au Nord, c'est-à-dire après une descente : ainsi faut-il comprendre la situation toute romanesque de la banlieue de Rancy.

En donnant à la banlieue parisienne une place centrale dans l'espace du roman²¹⁰, Céline s'affronte aux présupposés des apparences. Le roman substituerait au relief du discours patriotique (que synthétise bien la statue du maréchal Moncey, Place Clichy²¹¹) une réalité plus dérobée, apte à donner à un espace romanesque une profondeur. Cette profondeur intéresse Céline et rend compte d'une géographie proprement subjective. Là où la banlieue a tôt fait, sur un plan objectif, d'être rangée dans une sphère extérieure, extra-muros, Céline la ramène « sous » le plan de la représentation, lui laissant occuper sa partie centrale. C'est en ce sens qu'Alain Cresciucci peut écrire que :

Le lieu de naissance mythique du *Voyage et Mort*, c'est la banlieue. Et c'est bien là la fatalité, de devoir écrire sur un lieu qui n'a pas de permanence, qui change, mais en se dégradant. Si bien que le lieu de la décision d'écrire métaphorise le mouvement vers la mort.²¹²

Le récit de Rancy n'occupe pas sans raison la partie centrale du roman, devenant ainsi le lieu naissant et finissant (simultanément) de la représentation. D'un point de vue spatial, la mise en place d'un décor transitoire permet cette liaison entre le centre parisien – la Place Clichy – et cette banlieue. Pont, tramway, métro, escalier trament le passage entre surface et profondeur. « Les ponts de Céline aident moins [...] au franchissement des gouffres qu'ils n'ont pour fonction d'amener les gouffres, pour ainsi dire à leur niveau²¹³ », écrit Philippe Bonnefis. Seuils spatio-temporels, ces éléments assurent le transfert vers une profondeur digestive. La banlieue est décrite comme le boyau parisien, drainé par la Seine, « ce gros égout qui montre tout²¹⁴ », impulsé par la bouche du métro qui « avale tous et tout²¹⁵ ». Rancy

²⁰⁹ Henri Godard, « Notice », in : *Romans I*, op. cit., p. 1209.

²¹⁰ D'un point de vue narratif, Rancy constitue l'épisode médian du roman.

²¹¹ *Voyage*, p. 350.

²¹² Alain Cresciucci, *Les territoires céliniens*, op. cit., p. 320.

²¹³ Philippe Bonnefis, *Céline : le rappel des oiseaux*, op. cit., p. 20.

²¹⁴ *Voyage*, p. 238-9 : « Au bout du tramway voici le pont poissonnier qui se lance au-dessus de la Seine, ce gros égout qui montre tout. »

²¹⁵ *Id.*, p. 239.

apporte une profondeur charnelle à l'espace parisien. Cœur actif, digestif du centre parisien, la banlieue en reste la face cachée.

1.2 Une profondeur thématique : condensation et charge centrale

Rancy, dans le prolongement sous-jacent mais illustratif du centre, est un espace où se condensent les thématiques négatives entrevues lors du voyage de Bardamu dans l'espace étranger. Rancy devient un foyer thématique qu'aurait, au préalable, décliné le voyage de Bardamu. A Rancy, la condensation thématique assure la charge négative de l'espace, le poids de ce que Paul A. Fortier désigne comme un « univers misérable²¹⁶ ». Les thèmes forts du voyage externe se rassemblent pour accorder au récit un volume sans susciter de progression. Ce volume pèse sur le texte tandis qu'une profondeur, autrement spatiale, se construit sur le plan du contenu.

A Rancy, le thème de la maladie est la manifestation ou l'éclosion centrale d'un mal périphérique, selon lequel le corps fut précédemment éprouvé (blessé). Le thème de la maladie métaphorise une contamination structurelle entre le centre et la périphérie de l'espace romanesque. Le centre de l'espace romanesque célinien retient d'un détour expérimental dans l'espace étranger, l'image du corps éprouvé. Devenu médecin, Bardamu observe de manière plus détachée cette épreuve du corps. Le thème de la maladie généralise et centralise un phénomène de contamination, appuyé sur un tableau clinique précis, sur « un vocabulaire technique et nosographique de l'agression morbide », sur les « maladies-fléaux des temps modernes », sur les « affections dues à des conditions de vies spécifiques à un milieu social et géographique²¹⁷ ». Philippe Destruel remarque très justement que ces maladies « se généralisent du fait que ne sont mentionnés que l'organe ou la partie du corps touchés. Bien plus certains personnages sont malades, mais on ne sait pas très bien de quoi : le cas d'Henrouille, de Bébert, de Robinson [...]»²¹⁸ ». La maladie perd son sens spécifique à Rancy pour se concentrer et s'homogénéiser en un discours générique auquel n'échappe pas le personnage.

Si la neutralisation de Detroit atténue la force dramatique du récit, favorise la transformation du corps blessé (individuel, subjectif) en corps malade (celui de l'autre),

²¹⁶ Voir : Paul A. Fortier, *Voyage au bout de la nuit, étude du fonctionnement des structures thématiques*, op. cit.

²¹⁷ Philippe Destruel, *Céline, Imaginaire pour une autre fois*, op. cit., p. 71.

²¹⁸ *Ibid.*

l'espace-lieu reste le reflet d'une vision subjective. Le personnage, quand bien même est-il protégé par le recul de sa profession médicale, reste atteint²¹⁹, permettant le passage du corps malade à l'espace de la maladie.

Les murs du pavillon se gardaient encore bien secs autrefois quand l'air tournait encore tout autour, mais à présent que les hautes maisons de rapport le cernaient, tout suintait l'humide chez eux, même les rideaux qui se tachaient en moisi²²⁰.

Le thème de la dégradation et de la pourriture – que justifie par l'adjectif « rance », derrière « Rancy » – rappelle le pourrissement intrinsèque des lieux et des corps en Afrique. La déliquescence envahit à nouveau le plan de la représentation.

Suivant ce système de rappel, le thème économique développé à Rancy, en lien avec le thème de la religion (la figure compromise du prêtre réapparaît avec l'Abbé Protiste), rappelle l'ambivalence de l'éclat américain qui, à éveiller la cupidité du personnage, le mène vers une fracture sociale. Ce rappel thématique, souligné par une « musique d'Amérique²²¹ », permet à Rancy de s'inscrire dans un espace éclaté, rejeté en-deçà de la surface apparente.

Rancy synthétise, sur un plan thématique, l'expérience de Bardamu à l'étranger. Un espace plus large – même si limité par sa circularité – se trouve condensé dans le lieu resserré de Rancy. Point comprimé de l'espace, Rancy se construit dans une promiscuité infernale. La promiscuité qui façonne cet espace soutient un phénomène de contagion. Cette contagion participe au déploiement analogique et négatif de cet espace. Les maisons y apparaissent comme « laides », mais encore comme « pareillement laides²²² ». Chaque objet constitue une unité représentative d'un ensemble plus large. En cela, Rancy, dans le prolongement de la Place Clichy, devient un espace itératif. Chaque chose vue est habitée par une contrainte de répétition. Chaque chose dite est susceptible de se reproduire. L'avenir de Rancy est soutenu par la possible répétition de ses instances négatives.

A Rancy, chaque élément est assimilé au dessein d'une totalité. L'espace de Rancy, aussi resserré soit-il, est représentatif d'une globalité qui lui confère un rôle accentuel. L'itération, comme la répétition, joue sur le degré dramatique des thématiques développées. La question de la vraisemblance mérite alors d'être posée. Le lieu de Rancy est-il protégé du

²¹⁹ *Voyage*, p. 345 : « Enfin, toujours est-il que sur un petit coup de froid, juste avant le printemps, je me suis mis à tousser sans arrêt, salement malade. Un désastre. Certains matins il me devient tout à fait impossible de me lever. »

²²⁰ *Id.*, p. 251.

²²¹ *Id.*, p. 296-297.

²²² *Id.*, p. 241 : « De là encore, c'est un beau point de vue ; on se rend bien compte que dans le fond de la plaine, c'était nous, et les maisons où on demeurerait. Mais quand on les cherche en détail, on les retrouve pas, même la sienne, tellement que c'est laid et pareillement laid tout ce qu'on voit. »

risque d'une représentation fantasmatique – comme en témoigne par exemple l'espace africain ? Selon Paul A. Fortier, le lecteur qui garde à l'esprit chacune de ces déclinaisons thématiques – le voyage de Bardamu dans l'espace étranger l'y a préparé – accepte l'existence de ce lieu, aussi excessif soit-il. « La vraisemblance de l'univers misérable est donc fondée sur une structuration esthétique parfaitement soignée²²³ », ajoute-t-il. Le soin de la vraisemblance importerait à un auteur qui chercherait à atteindre plus fortement son lecteur. La critique de « l'ailleurs », avant celle de « l'ici », est décisive pour la crédibilité du message.

Le soin de la vraisemblance placerait le lieu de Nancy dans la quête réaliste (voir hyper-réaliste, puisqu'il s'agit d'un système accentuel) du roman. Cette quête réaliste se confirme par la temporalité qui soutient cet espace de la profondeur : contrainte à se construire dans le présent, privée de passé et de futur, la banlieue s'impose comme un espace limité au quotidien, qui ne saurait s'étendre qu'à travers son caractère itératif.

2. Temporalité : un temps immobile contre la progression du récit

2.1 Contre la « flèche du temps » : le présent avorté de Nancy

Céline, né à la fin du XIX^e siècle, se souvient du siècle d'avant, d'avant la modernité, d'avant la guerre surtout²²⁴. Mme Henrouille mère (au nom révélateur), réfugiée dans un réduit au fond du jardin, incarne ce passé protégé. La vieille femme bénéficie d'un portrait bienveillant au cœur d'un espace fait d'immondice. En elle, le discours célinien se projette et revâsse, nostalgique. Mais, les parois du cabanon, qui protègent cette mémoire, explosent et le présent s'en trouve contaminé : à Toulouse, la mère Henrouille prend plaisir à une activité mercantile qui la ramène du côté de la modernité économique, d'un mal du temps (l'épisode de Nancy transpose symboliquement la crise de 1929). L'image du passé déborde dans le présent et cesse alors de constituer un refuge identitaire, un point mémoriel sur la flèche syntagmatique du temps.

²²³ Paul A. Fortier, *Voyage au bout de la nuit, étude du fonctionnement des structures thématiques*, *op. cit.*, p. 177.

²²⁴ Jean-Louis Cornille, « Les soirées de Meudon », in : *Actes du XVI^e colloque international Louis-Ferdinand Céline, Céline et la guerre, (Caen, 30 juin – 2 juillet 2006)*, *op. cit.*, p. 117 : « On a toujours parlé de Céline comme de ce grand romancier du XX^e siècle, témoin privilégié d'une ère particulièrement sanguinaire, bientôt même apocalyptique, dans laquelle il se serait un peu engagé lui-même, pour son plus grand malheur. Cependant, n'est-ce pas oublier que Céline, anachronique en cela, appartient par maints aspects encore au dix-neuvième siècle ? Qu'il a ses racines solidement implantées dans le siècle qui précède ? »

Si le passé n'est soutenu par aucun repère solide, l'avenir manque aussi à sa stabilité. Incarné par l'enfance du personnage Bébert, l'avenir est relégué au rang d'une impossibilité temporelle. La maladie emporte l'enfant. La médecine est moins un secours que l'observation lucide des dégradations de l'espace. La médecine confère à Bardamu une position de recul, mais plus son échec s'inscrit dans le texte, plus la frontière entre Bardamu et l'espace misérable s'atténue. Le fait que Bardamu se place en médecin des pauvres l'affranchit certes de toute culpabilité, mais ne le protège que partiellement de cet univers²²⁵. Bardamu, assimilé à cet espace misérable, perd le recul nécessaire à la guérison de l'espace qu'il observe.

Impossible fixation mémorielle du passé, impossible impulsion vers l'avenir, l'archétype de la flèche temporelle se trouve brisé par l'imposition dramatique et actantielle du présent. Le présent se trouve nourri d'un passé qui ne parvient pas à se fixer, qui déborde de ses limites. Régressif, le présent ne conduit plus vers l'avenir mais participe à la construction d'une profondeur, latente, en attente...

La ville cache tant qu'elle peut ses foules de pieds sales dans ses longs égouts électriques. Ils ne reviendront à la surface que le dimanche. Alors, quand ils seront dehors faudra pas se montrer. [...] Autour du métro, près des bastions croustille, endémique, l'odeur des guerres qui traînent, des relents de villages mi-brûlés, mal cuits, des révolutions qui avortent, des commerces en faillite²²⁶.

L'image du « métro » est nécessaire au lien qui unit la profondeur de la banlieue parisienne à la surface, la banlieue de Rancy au centre parisien (Place Clichy). Quand les banlieusards remontent à la surface, l'espace-temps draine ses maladies, ses souffrances. Les limites solides de la ville – « bastions » – s'exposent à la précarité que soutient l'adjectif « endémiques ». L'effondrement des limites spatiales donne libre cours à l'expression de la profondeur, sur le plan de la surface narrative. Envahissante, cette profondeur agit de manière diffuse, métaphorisée par le sens olfactif de l'odeur – sens premier de la disparition chez Céline²²⁷. L'odeur est liée à une mémoire comme impossible, puisque hantée par l'image propre de sa disparition. « L'odeur des guerres qui traînent » réactive un « passé immémorial ». L'odeur subsiste, tout en stipulant la disparition d'un contenu, la finitude des êtres et des choses. Le passé immémorial de la guerre est un passé qui est privé de mémoire et par-là aussi de l'opportunité de l'oubli. C'est un passé qui, à rattraper le présent, ne peut

²²⁵ Comme le rappelle Paul A. Fortier (*Voyage au bout de la nuit : étude du fonctionnement des structures thématiques, op. cit.*), en refusant de se faire payer, c'est-à-dire d'appartenir à la logique économique de Rancy, le personnage cherche à se protéger.

²²⁶ *Voyage*, p. 239-240.

²²⁷ *Id.*, p. 180 : « C'est par les odeurs que finissent les êtres, les pays et les choses. Toutes les aventures s'en vont par le nez. »

exister comme refuge, comme hors-lieu nostalgique. L'expression « villages mi-brûlés, mal cuits » favorise l'ambiguïté de ce passé qui ne peut exister comme tel dans une limite séparatrice. C'est un passé non cicatrisé, encore à vif dans le présent. La flèche du temps est démantelée par ce passé qui déborde sur le présent, et ne saurait exister comme refuge mémoriel. La flèche du temps est d'autant plus brisée que s'y ajoute, par défaut, la vanité de son futur : le syntagme « révolutions qui avortent » désigne un désespoir, et la fin des utopies. De même l'expression « commerces en faillite » expose les répercussions d'une crise économique, et montre comment en sa profondeur, l'espace pâtit de la fragilité de ses propres fondements.

2.2 D'un temps diachronique vers un temps synchronique : une libération possible ?

Parce que leur rôle temporel est rendu à une impossibilité, Mme Henrouille et Bébert font figures d'exception. Ils sont niés par le présent de Nancy, et s'en trouvent positivement rejetés. Paradoxalement, le présent de Nancy semble nécessiter leur présence pour s'écrire. La mort de Bébert et le départ de Mme Henrouille pour Toulouse provoquent la fin du récit. L'espace-temps de Nancy a besoin de ses propres impossibilités, comme si le réalisme de l'univers misérable qui est décrit reposait lui-même sur une impossibilité, ce que nous pourrions appeler sa fiction.

L'impossible réalisation des deux pôles temporels, passé et avenir, est nécessaire à l'annulation d'une diachronie narrative et ouvre le texte célinien à une dimension synchronique. L'immobilisation des formes, du fait de leur répétition ou de leur statut itératif, dérobe le texte à son enjeu historique. Nancy est l'objet de ce dérobement historique. La flèche du temps se brise, le passé ne soutenant plus la mémoire du texte, le présent s'écrivant sous le fait d'une contamination (celle de la guerre), le futur ne pouvant opérer en raison de ce cheminement régressif. La perspective diachronique s'établit mais échoue à Nancy, et le texte demande à s'analyser d'un point de vue synchronique.

Le passage de la surface à la profondeur de l'espace pourrait décrire le transfert d'une perspective diachronique à une perspective synchronique. La profondeur de Nancy se constitue à force d'immobilisme. Illustration d'un enfermement, d'une clôture spatiale et sémantique, elle ne propose aucune progression narrative, spatio-temporelle. Les déplacements du personnage sont limités, sa vision concentrée par une condensation

thématique, un phénomène de contagion qui rend l'espace à son uniformité. Prisonnier de cette profondeur, espace-temps statique, le personnage perd le sens du mouvement. La logique historique de la surface est distancée par un cheminement régressif :

[...] On était maintenant du même voyage. Il apprendrait à marcher dans la nuit le curé, comme nous, comme les autres. Il butait encore. Il me demandait comment il devait s'y prendre pour ne pas tomber. Il n'avait qu'à pas venir s'il avait peur ! On arriverait au bout ensemble et alors on saurait ce qu'on était venus chercher dans l'aventure. La vie c'est ça, un bout de lumière qui finit dans la nuit²²⁸.

A la peur d'une chute pascalienne (que symbolise la présence du curé fautif), se substitue le désir d'un lâcher-prise. Dans la profondeur de Nancy, les éléments du récit commencent à s'effacer. Cette disparition du récit, de l'histoire est nécessaire à l'envoûtement poétique qui permet à une nouvelle dimension de naître : la fiction. Cette fiction reste le fait d'une distance, d'un écart en-dehors de tout cheminement progressif. La profondeur de l'espace-lieux, à Nancy, finit par emporter le personnage dans un vertige descriptif :

Parvenus en plein au milieu des récifs, le moindre doute suffirait à présent pour nous faire chavirer tous. Tout irait alors craquer, se fendre, cogner, se fondre, s'étaler sur la berge²²⁹.

L'image d'un bateau qui chavire apparaît. La menace du naufrage, associée à celle de la fêlure, est imminente. Par ce vertige, le sentiment d'une continuité se noue à celui d'une discontinuité (le verbe « fendre » signifie cette rupture). Un écart brise le lien entre l'espace de Nancy et la surface narrative du roman. Un événement poétique est en train de se produire, à ce moment où un point de vue synchronique semble adopté par l'énonciateur contre toute progression historique.

3. Les potentiels fictifs de Nancy : espace transitoire

3.1 Descente vers une vérité fictionnelle

Si Philippe Bonnefis reconnaît que « la place Clichy, cœur symbolique de la cité célinienne, est, en outre, le grand échangeur de l'œuvre²³⁰ », il faut ajouter que ce point de

²²⁸ *Id.*, p. 340.

²²⁹ *Id.*, p. 331.

passage, cette transformation est liée au prolongement négatif, en creux, de ce centre spatio-temporel, c'est-à-dire à Rancy.

Nié, Rancy est un espace distancié par la surface. Cette surface fonctionne comme un masque, espace des illusions. Par opposition, la profondeur, cachée, devient l'espace d'une vérité. Mais qu'est-ce que la vérité chez Céline ? La vérité du récit est ce vers quoi sans cesse il se retourne. La thématique du corps, déployée depuis le début du récit, constitue ce point focal. La vérité célinienne est liée à cette parole charnelle, à cette voix qui se cherche en-deçà des apparences du discours.

L'espace romanesque célinien n'échappe pas à un dualisme qui façonne pour une part la pensée occidentale. L'opposition entre l'esprit et le corps s'applique au schéma traditionnel retenu des textes platoniciens. Mais là où le platonisme n'aurait « pas cessé de lier le corps au devenir, au périssable, à l'instable, à l'insignifiant », là où « il nous propose de nous en délivrer » – écrit François Dagognet²³¹ –, le texte célinien assimile ce corps et exploite son principe de chute pour distancier la surface et ses reliefs conceptuels. Le discours est mis à l'écart, pour que la pensée renaisse plus près du corps.

De haut en bas, le rabaissement s'opère. De haut en bas, les images du corps s'éloignent de la surface discursive, apparente, et touchent à leur vérité. La Place Clichy garde un corps virtuel avec le discours patriotique qui la recouvre (scène de l'incipit / statue du Maréchal Moncey) – discours dont nous connaissons l'illusion. Ce qui fournit à ce centre romanesque, sa chair sensible, c'est l'espace de Rancy. Espace substantiel, Rancy postule pourtant la mort du corps, réitère les travers d'une blessure, d'un mal charnel à même de s'appliquer à l'écriture du lieu. Le corps devient le socle d'une vérité célinienne à la condition de sa propre négation. La chair, instance palpable, importe tout autant que la dynamique du vide qui occupe ce corps et le met en mouvement.

Un enjeu philosophique conduit l'auteur en bas, à poursuivre sa quête en dessous de la réalité, de ce que propose la surface. Bardamu, de pavillon en pavillon, d'immeuble en immeuble, traverse ce corps incarné de l'espace, pénètre une intimité, et défait la « maison » de ses secrets intimes²³². Rancy est un lieu où le corps de l'espace, relativement à celui des

²³⁰ Philippe Bonnefis, *Céline : le rappel des oiseaux*, op. cit., p. 74.

²³¹ François Dagognet, *Le corps*, Paris, PUF, 2008 (coll. « Quadrige » / 1^{ère} éd. Les empêcheurs de tourner en rond, 1992), p. 16.

²³² La maison est définie par Gaston Bachelard comme ce lieu qui protège l'intimité du sujet (voir son ouvrage : *La poétique de l'espace*, op. cit.). Paul A. Fortier ajoute, quant à lui, que : « Le lien physique entre les Henrouille et leur maison, de concert avec le nombre d'allusions à ce thème [...] suggère que le thème de la maison possède une importance dépassant celle du simple élément du système économique, donc de l'univers misérable. Le thème se charge d'une valeur de signe. Désormais, chaque mot associé au thème – et il y en a des centaines dans ce récit – évoque l'univers misérable. » (*Voyage au bout de la nuit : étude du fonctionnement des structures*

personnages, se dérobe à la pudeur. C'est un lieu où le corps se dénude, dévoilant les passions qui l'habitent. Faisant du corps biologique le lieu des pulsions, la représentation célinienne s'inscrit toujours dans un postulat matérialiste animé par la dynamique immatérielle du désir. La scène observée, ou plutôt entendue du couple sadomasochiste²³³ fait glisser le personnage vers cette dimension invisible de la réalité. L'invisibilité n'est plus seulement liée à une intimité secrète et subjective, mais aussi à un tabou social. Défaire la réalité de ses discours certes, mais aussi de ses silences – c'est un peu l'enjeu de la descente de Bardamu dans les arrière-cours de la banlieue parisienne.

Le personnage se résigne à cette descente parce qu'il sent monter en lui des « drôles de forces²³⁴ ». Il pressent le mouvement transgressif et la promesse libératrice qui s'y dissimule. Car, en bas, le corps célinien pactise avec la mort, conduisant le texte vers une autre dimension qui prend la forme de la fiction. Le corps souffrant laisse place au corps mourant. La mort est une étape nécessaire à la construction d'une échappée. Elle se regarde en face désormais. Bardamu n'en est plus la victime mais bien l'acteur. Impuissant devant la mort qui emporte Bébert, il finit par s'y résigner, par la cautionner. Ne participe-t-il pas indirectement à la tentative tragique du meurtre de la mère Henrouille ?

Bardamu est moins un médecin qui guérit que celui qui participe à la mort des uns et des autres. Il est celui qui assiste à tous les drames tragiques du quotidien. Il porte en lui la responsabilité de ces drames. Sans pouvoir agir pour la vie, il descend au plus près de la mort. Son discours transgresse une normativité référentielle, car bientôt les mots se séparent des choses. Le corps défunt abandonne le langage. La mort sème le trouble. La fiction célinienne profite de ce trouble référentiel pour se construire.

La fiction célinienne ne peut être taxée de mensonge, car elle se fait toujours par l'expérience d'un corps conduit auprès de la mort. La fiction célinienne tire de cette descente dans le cœur charnel de l'espace sa valeur immanente. La fiction célinienne est un langage qui se trouve en vis-à-vis de la mort et de la transgression vitale qu'elle suppose. La fiction célinienne devient une nouvelle forme de vérité. Elle constitue une vérité construite par la

thématiques, op. cit., p. 155). La maison est le moyen significatif d'une incarnation, celle de cet univers misérable. En dévoilant l'aspect interne de ces maisons, le personnage pénètre bel et bien à l'intérieur et dans la profondeur de cet univers.

²³³ *Voyage*, p. 266-267

²³⁴ *Id.*, p. 267 : « J'écoutais jusqu'au bout pour être bien certain que je ne me trompais pas, que c'était bien ça qui se passait. Je ne pouvais pas fermer la fenêtre non plus. Je n'étais bon à rien. Je ne pouvais rien faire. Je restais à écouter seulement comme toujours, partout. Cependant, je crois qu'il me venait des forces d'aller plus loin, des drôles de forces et la prochaine fois, alors je pourrais descendre encore plus bas la prochaine fois, écouter d'autres plaintes que je n'avais pas encore entendues, ou que j'avais du mal à comprendre avant, parce qu'on dirait qu'il y en a encore toujours au bout des autres des plaintes encore qu'on n'a pas encore entendues ni comprises. »

transgression de la surface. Cherchant la vérité du côté de la profondeur et de l'incarnation, la fiction, mode poétique du romanesque, écarte l'accusation du mensonge ou de l'illusion. Le roman célinien, s'inscrivant dans ce cheminement existentiel, cherche à échapper à la crise de la fiction de son époque²³⁵.

3.2 Décrochage transgressif de la fiction

L'exploration du centre narratif et dramaturgique de l'espace romanesque permet à l'auteur de construire les fondements de sa fiction. Bardamu, plongé à Rancy, délocalisation centrale, prolongement de la Place Clichy, découvre, par un creuset progressif, le fond immatériel d'un espace substantiel. Conduisant l'œuvre en-deçà du lien qu'elle entretient avec une réalité mimétique, la fiction célinienne s'annonce transgressive. Cette analyse ne fait que justifier sur un plan spatial, ce qu'Henri Godard dans la notice du *Voyage au bout de la nuit* comprend sur un plan transpositionnel, lorsqu'il écrit :

Du point de vue de la transposition de l'expérience, deux périodes sont à distinguer dans l'histoire de Bardamu après son retour en France. Tant qu'il reste à Rancy, cette histoire continue à suivre, de plus ou moins près selon les moments, celle de Céline. A partir du moment où il part à l'aventure – le Docteur Destouches ayant, lui, continué à exercer à Clichy – le rapport de la fiction à l'expérience se trouvera nécessairement modifié²³⁶.

Rancy est une frontière qui divise deux moments de l'écriture célinien : le plan de la transposition et le plan fictionnel de l'élaboration imaginaire. Rancy joue le rôle de transition entre une surface et une profondeur qui, respectivement, représenterait la part d'une transposition autobiographique et la part plus fictive du roman. Expérience racontée parce que vécue, expérience dicible parce que visible, le substrat autobiographique dont se sert le texte célinien, en en retenant la trame chronologique, occupe la surface de l'espace romanesque. Détachée du vécu, du visible et du dicible, la fiction célinienne existe d'abord dans le retrait de Rancy, au moment où la mort a brisé les liens qui nouent le texte à la réalité, au moment où le texte du côté du corps a transgressé les limites du vivant. De la transposition d'un plan autobiographique à un détachement fictionnel, une modification spatiale en même temps que

²³⁵ Voir ci-dessus p. 21-22

²³⁶ Henri Godard, « Notice », in : *Romans I, op. cit.*, p. 1208.

poïétique a lieu. C'est alors les limites de l'espace de représentation qui pourraient être remises en question.

Tout ce qui dans *Voyage au bout de la nuit* est postérieur au départ de Rancy se trouve donc situé à un autre niveau ; le projet de transposition romanesque d'une vie dans son cours se trouve provisoirement suspendu. Toute la dernière partie de *Voyage au bout de la nuit* est de ce point de vue inscrit dans une sorte de parenthèse.

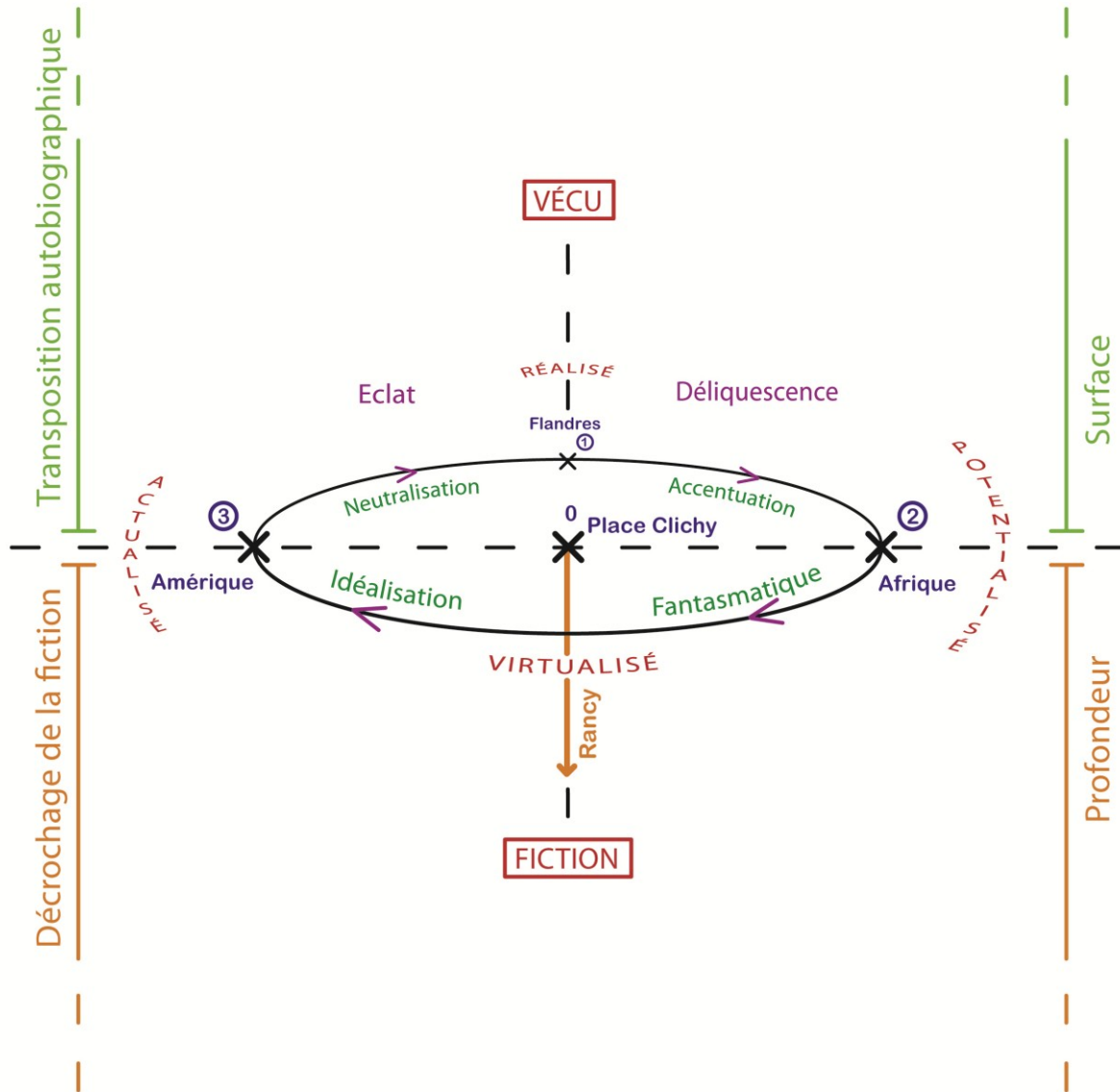
Dans ce cadre ainsi en partie transformé, Céline ne se prive pas de reprendre, en les transposant tantôt dans l'histoire de Bardamu lui-même, tantôt dans celle des autres personnages, des éléments de son expérience, dont certains capitaux. Mais ils y paraissent en ordre dispersé, séparés de la signification qui leur venait dans leur enchaînement dans le temps d'une existence. Une autre forme d'imagination se déploie alors, qui peut recomposer ou inventer situations et péripéties librement, c'est-à-dire indépendamment du fil conducteur de la biographie. D'autres forces entrent ainsi en jeu, qui contribuent à la relative autonomie romanesque de *Voyage au bout de la nuit*²³⁷.

Henri Godard parle d'une « relative autonomie ». Qu'il soit contesté, déplacé, ou affaibli, le lien entre vécu et fiction demeure. Cependant, en se plaçant du point de vue du texte, et non de celui du critique objectif, en assumant la subjectivité entière de l'œuvre, c'est-à-dire l'idéal auquel elle aspire, son mouvement interne, aussi utopique soit-il, nous comprenons que c'est cette indépendance de l'œuvre et de la fiction que cherche Céline dans la dernière partie du *Voyage*.

L'espace romanesque se détache de son impasse circulaire pour proposer son oubli, défier l'emprise immémoriale du vécu. La fiction célinienne représente la possibilité constructive de cet oubli. Sortir de la transposition autobiographique revient à sortir du drame de la répétition qui fait de cet espace romanesque une impasse. Accéder à la fiction, c'est aussi sortir de ce mouvement qui transpose une expérience (donnée comme vécue, la guerre) entre un plan réalisé et un plan virtualisé. Il s'agit de pousser plus loin le décrochage poïétique, d'excéder ce plan virtualisé du récit, de l'autonomiser par rapport à des données réalisées. Ce qui semble de l'ordre de la fiction chez Céline se définit par la transgression totale d'un plan réalisé. L'accomplissement de cette transgression apparaît utopique. Le récit trouve dans la fiction son enjeu utopique, sa limite infranchissable.

²³⁷ *Id.*, p. 1212.

c) Synthèse : recentrement et décrochage



Légende :

- : Lieux représentés
- : Thèmes et progression thématique
- : Dynamique poétique
- : Mode d'existence du récit
- : Mode référentiel du récit

[vue en coupe]

L'espace de représentation du *Voyage au bout de la nuit* prend forme grâce à l'analyse progressive de l'espace représenté. Le lieu de la Place Clichy, illustré et prolongé par la banlieue de La Garenne-Rancy, figure un centre en retrait, en rupture vis-à-vis d'une surface où s'imprimerait le relief d'une réalité. Ce centre romanesque, qui confère au texte célinien son identité, sa structure, sa forme spatio-temporelle, et sa problématique, est un point fondamental pour comprendre la pensée célinienne, à l'initiative constructive de ce roman. Recentrée sur elle-même, l'énonciation célinienne cesse d'explorer la surface pour atteindre une profondeur, face invisible, sous-jacente, mais plus substantielle de la réalité. Descendant toujours plus bas, le personnage se détache de la surface au point de sentir l'effet d'un écart. Le personnage perd le lien susceptible de le ramener à la surface du texte, c'est-à-dire aussi du côté d'une expérience visible, d'une réalité racontable. La part autobiographique du roman célinien cesse de conduire la transposition romanesque et laisse place à un imaginaire plus libre, plus détaché, qui pourrait prendre le sens d'une fiction.

Un désir de fiction dynamise le texte célinien. D'un point de vue spatial, ce désir de fiction signifie la nécessité d'un détachement. Comment un détachement s'avère-t-il possible au cœur d'une profondeur centrale ? Sans pouvoir contester, en surface, ses propres impossibilités, l'espace de représentation célinien les pousse jusqu'à leur dissolution dans une profondeur spatio-temporelle. L'espace de représentation se libérerait de son impasse, une fois assimilées ses contraintes formelles.

3) De l'annulation d'une structure circulaire vers la libération du texte

Comment échapper à une structure analogique, construite par des répétitions périphériques et un système itératif central ? La circonférence (dimension circulaire) et le centre qui structure l'espace de représentation laissent apparaître le point focal du « corps ». L'image répétée, accentuée, puis neutralisée du corps blessé pourrait en une troisième partie être portée à son antithèse. La représentation de l'espace qui s'opère à partir de l'élément corporel se métamorphose, en coïncidence avec un transfert sémantique : au thème de la souffrance, se substitue celui de la jouissance, à la fermeture celui de l'ouverture.

L'expérience du personnage, à Rancy, se focalise sur le corps souffrant jusqu'à s'en libérer. Le bout de la nuit, c'est aussi le bout de la souffrance, une ouverture à la fin.

Le réseau thématique, s'il structure de manière analogique l'espace de représentation, change d'orientation. La sémantique s'inverse, ainsi que la dynamique qui conduit le texte. A quoi tient cette dynamique d'ouverture ? A quoi tient cette inversion sémantique ? Où le texte célinien trouve-t-il la force impulsive nécessaire à son ouverture ?

Si la libération structurelle reste au stade de l'impression ou du sentiment, *Voyage au bout de la nuit* comporte déjà les marques d'une spatio-temporalité ouverte, en lien avec un détachement poétique qui pourrait conduire la représentation du côté de la fiction.

a) Métamorphose d'un espace de représentation : de la répétition circulaire à son annulation

1. Des liens thématiques entre les lieux pour un redoublement circulaire

L'analyse des lieux du roman a permis la détermination d'un espace formel. Le roman, interrogeant ses propres formes, se nourrit de liens supplémentaires qui façonnent sa structure conceptuelle. Cette structure en fait une unité réflexive. Le roman se déploie par un reflet. Un second voyage s'impose en miroir du premier, dans une symétrie formelle et thématique qui mérite d'être analysée²³⁸.

1.1 D'un voyage externe vers un voyage interne

1.1.1 L'autorité implicite de Rancy

Un second voyage est entrepris par Bardamu. Après l'immobilisme de Rancy, l'effet d'un détachement vis-à-vis d'une surface, Bardamu entreprend un voyage dont les étapes ne

²³⁸ Cette structure symétrique a été pressentie – mais peu expliquée – par David O' Connel, « Jules, l'alter ego de Céline dans *Féerie I* », in : *Actes de colloque international de Paris, Céline, (27-30 juillet 1976), op. cit.*, p. 159 : « Je n'ai pas le temps de développer cette idée ici, mais je suis persuadé que *Voyage* se divise en deux parties, dont la seconde est de loin plus longue que la première. De plus, chaque partie contient quatre sections, chaque section de la seconde augmentant et complétant une section analogue de la première. »

subissent plus « l'attraction autobiographique »²³⁹. Ce second voyage est ponctué par trois grandes étapes qui brouillent la géographie et la chronologie d'un vécu : dans la présentation du Paris nocturne, Henri Godard reconnaît des éléments propres à un souvenir londonien²⁴⁰ ; dans la description de Toulouse, Marie-Christine Bellosta voit la transposition de la ville de Bordeaux²⁴¹ ; l'espace fictif de Vigny-sur-Seine pourrait, quant à lui, rappeler les débuts du médecin Louis Destouches, à Rennes, auprès du Docteur Follet²⁴². Ces interprétations, aussi cohérentes soient-elles, cherchent à mettre en évidence ce que le texte célinien s'évertue à cacher. La transposition autobiographique n'est plus aussi nette. Les données d'un imaginaire plus détaché, d'une fiction, commencent à s'exprimer.

L'imaginaire célinien prend une part active dans les choix narratifs du roman. Cette liberté ne propose cependant que des décalages internes, limités par le champ narratif encore contracté du roman. Ce second voyage s'effectue à partir de la détermination d'un centre creux, point restrictif de l'espace. Ce centre conduit ce déplacement interne en limitant son expansion au cœur identitaire de la France. Un voyage en France, interne, se pose en miroir d'un premier voyage opéré dans l'espace étranger.

Si les retours du personnage Place Clichy structurent la représentation, de façon explicite, délimitant les phases successives d'un parcours narratif, et en même temps d'une recherche poétique²⁴³, les retours du personnage à Nancy structurent la dernière partie du roman, de façon implicite. A la tentation de la surface²⁴⁴, se substitue l'accomplissement d'un voyage en profondeur. Ces retours confirment la place centrale de Nancy, dans le prolongement de la Place Clichy. Mais il s'agit alors d'un retour vers l'indicible. Les retours du personnage à Nancy jalonnent la dernière partie du roman, comme si ce dernier voyage, interne, restait attaché à cette profondeur indicible. Entre chaque déplacement, le retour à Nancy s'impose de manière effective ou allusive pour insister sur l'orientation descendante des derniers lieux du récit : le Tarapout, Toulouse, Vigny-sur-Seine.

²³⁹ Henri Godard, « Notice », in : *Romans I, op. cit.*, p. 1214 : « [...] l'espace nouveau où se poursuit désormais la trajectoire de Bardamu, hors de l'attraction qu'exerçait jusque-là la biographie. »

²⁴⁰ *Id.*, p. 1212.

²⁴¹ Voir Marie-Christine Bellosta, *Céline ou l'art de la contradiction, op. cit.*, p. 65 : « L'exemple de la description de Bordeaux sous le nom de Toulouse permet de mieux saisir ce double plan de fonctionnement du texte. Un lecteur qui ne reconnaît pas Bordeaux croit inventés à plaisir les détails de l'épisode " toulousain " ». Ce commentaire va dans le sens d'une poétique plus fictionnelle, qui témoignerait du plaisir inventif du texte romanesque.

²⁴² Voir Henri Godard, « Notice », in : *Romans I, op. cit.*, p. 1213.

²⁴³ Voir ci-dessous p. 110 sq.

²⁴⁴ Voir, *Voyage*, p. 350 : Le personnage revient Place Clichy, cherchant cette hauteur, la statue du maréchal Moncey.

Après l'expérience de la nuit parisienne, celle du Tarapout, le personnage ne résiste pas à la tentation de la profondeur : « Ainsi j'étais parvenu si près de la Garenne-Rancy que j'ai pas pu m'empêcher d'aller jeter un coup d'œil²⁴⁵ ». Cette curiosité, agrémentée d'une vision positive (« c'était engageant La Garenne-Rancy [...] à cause des arbres²⁴⁶ »), annonce une chute prochaine : à mesure que Bardamu s'approche de Rancy, de son errance à travers les rues à son entrée dans la maison des Henrouilles, un processus de dégradation précise l'accès vers une profondeur, un indicible – la communication, bientôt, n'est plus possible : « on s'était fâchés pour de bon avec la vieille Henrouille²⁴⁷ ».

Après l'épisode toulousain, Rancy s'impose sous le signe de l'interrogation, comme une possibilité parmi d'autres : « [...] je ne savais plus trop désormais où aller pour m'établir. Au Tarapout ?... On n'embauchait plus. La crise. Retourner à la Garenne-Rancy alors ? Retaper de la clientèle ? J'y songeais bien pendant un instant, malgré tout, mais comme fin des fins seulement et bien à contrecœur. Rien qui s'éteigne comme un feu sacré²⁴⁸ ». La simple mention du lieu suffit à rappeler ce centre en retrait, décadent, dont le personnage a du mal à reconnaître l'autorité. Déjà, le souvenir de Rancy à Toulouse crée le malaise²⁴⁹. Rancy est un mot difficile à prononcer parce qu'il amène vers un paysage indicible, c'est-à-dire qui ne peut mentir, « où tout se passe en efforts pour éloigner la vérité de ces lieux qui revient sans cesse pleurer sur tout le monde²⁵⁰ ».

Après l'épisode de Vigny-sur-Seine, le personnage décide de revenir à Rancy, guidé par le pressentiment de la mort de Robinson (les apparitions de Madelon aux portes de Vigny) : « Depuis longtemps, je n'étais pas retourné à Rancy [...] d'où tous les malheurs viennent tôt ou tard²⁵¹ ». Point générateur des malheurs, d'une décadence, Rancy est ce lieu dont la dernière partie du *Voyage* semble dépendre, mais que le personnage tente simultanément de mettre à distance. S'il y revient ici une dernière fois, c'est pour plus rapidement le quitter. Rancy maintient une vérité qui ne parle pas, qui n'explique pas, qui ne ressort d'aucune logique, ne livre aucune solution.

²⁴⁵ *Id.*, p. 372.

²⁴⁶ *Ibid.*

²⁴⁷ *Id.*, p. 376.

²⁴⁸ *Id.*, p. 414.

²⁴⁹ *Id.*, p. 395.

²⁵⁰ *Id.*, p. 238.

²⁵¹ *Id.*, p. 461.

1.1.2 Des lieux sous le signe de la profondeur

Les qualités internes, voire introspectives, de ce second voyage s'observent à travers une esthétique de la profondeur activée par la banlieue de Rancy, et que les lieux ultérieurs prolongent. Cette profondeur est nécessaire à un apprivoisement du vide. Cette profondeur permet au personnage de descendre toujours plus bas, c'est-à-dire de mieux se détacher de la surface pour atteindre le pôle de la fiction. La fiction attise la recherche introspective du texte célinien : elle est ce qui, avant d'être révélée, demande à être cherchée par l'expérience d'un approfondissement spatio-temporel.

Le lieu du Tarapout, cinéma dans lequel Bardamu est employé comme figurant pour quelques intermèdes, appartient à la profondeur de l'espace-lieux. Le Tarapout existe de nuit, et cette qualité nocturne favorise son inscription en-deçà de la surface, du visible, dans une profondeur. Par de « beaux sous-sols chauds et capitonnés », le Tarapout spatialise et matérialise le désir. Sorte de « gros gâteau en lumière²⁵² », le lieu attire le personnage et console ses désirs : « J'ai mangé pour des années au Tarapout !²⁵³ ». Mais contre toute illusion, le rapport du lieu à la profondeur permet encore l'accomplissement d'une vérité négative, celle de Rancy. C'est sur le drame de cette vérité que s'achève cet éclairage nocturne, avec la chanson des anglaises. La méditation remplace bientôt la gestualité du corps, le prologue des danseuses, les figures muettes de Bardamu, le décor des intermèdes. Le rêve du Tarapout est brisé par une prise de conscience, celle de la fausseté, celle de ce chant « faux et soi-disant sur les bords de la Tamise²⁵⁴ », à Londres. Michaël Ferrier relève le rôle directionnel et spatial de la chanson des Anglaises écrivant qu'elle « est un événement décisif, un choc complexe, à la fois pressenti et craint (“Tout de suite, je me suis méfié”), et inattendu (“D'un coup, comme je n'y pensais plus...”); une inflexion qui va faire basculer *Voyage* vers sa destination finale, le “bon trou pour en finir”²⁵⁵ ». A partir de cette chanson qui mène à une prise de conscience, liée à l'enfoncement du personnage du côté de la profondeur, le lieu du Tarapout, comme l'illusion cinématographique, est démasqué par l'omniprésence de la misère, qui « débor[e], jut[e] sur toute la terre malgré tout²⁵⁶ ».

²⁵² *Id.*, p. 351.

²⁵³ *Id.*, p. 362.

²⁵⁴ *Ibid.*

²⁵⁵ Michaël Ferrier, *Céline et la chanson*, Tusson, Du Lérot, 2004, p. 109.

²⁵⁶ *Voyage*, p. 363.

A Toulouse, Bardamu assiste au commerce de Robinson et de la vieille Mme Henrouille, responsable d'un « caveau aux momies » sous le calvaire de l'église Sainte-Eponime. Un escalier, bien « traître », permet de descendre du côté de la mort, d'une mort conservée, embaumée. Le lieu rappelle que le schème de la descente, s'il permet au personnage de se détacher d'une surface objective pour atteindre une dimension proprement subjective et fictionnelle, s'accorde avec le risque de la mort. Mme Henrouille y laisse sa vie. Bardamu y comprend que la seule vérité est celle de la mort. Cette vérité reste bien cachée, interdite, inédite, et par-là fictive. Elle traverse le visage des morts, elle se contient « au fond des orbites, c'est presque encore du regard mais en plus doux, comme en ont des gens qui savent²⁵⁷ ». Cette mort n'est pas de l'ordre des mots, ni de la représentation. Contre toute apparence, elle contribue à une esthétique de la profondeur : elle s'active dans la profondeur des lieux et résulte d'une profondeur humaine, de l'inconscient.

La mort, impulsive, celle qui conduit au crime, s'attache au thème de la folie. La folie appartient aux profondeurs de l'âme et du corps célinien et ne désigne rien d'autre qu'un désir de meurtre en puissance. Robinson (avec le meurtre de la mère Henrouille), Madelon (avec le meurtre de Robinson), et Bardamu (avec l'idée du meurtre de Madelon²⁵⁸) sont atteints par cette profondeur qui agit, dans le récit, par contamination, enchaînement linéaire. Vigny-sur-Seine est ce lieu presque insituable de la folie. « Entre deux écluses », « entre ses deux coteaux²⁵⁹ », Vigny-sur-Seine est un espace liminaire, un point instable, sans réelle localisation, ni appartenance. L'instabilité du lieu précise l'enjeu transformationnel de l'espace de représentation. « Village qui mue dans sa banlieue²⁶⁰ », Vigny-sur-Seine annonce la métamorphose (« muer ») d'une profondeur, de cette « ban-lieue » qui pousse les limites de la représentation en-deçà d'une surface. La profondeur de Vigny-sur-Seine tient surtout au glissement de la représentation en-deçà des mots. Un motif comme le mutisme de Parapine sert déjà cet abandon du langage. Le glissement opère sur les personnages qui intègrent le lieu : Baryton bientôt n'écoute plus, Bardamu se méfie aussi de ces mots face auxquels il observe son détachement. L'histoire que lui raconte Robinson, sur quelques pages, caractérisée pourtant par sa longueur²⁶¹, sonne comme un grand creux, et Bardamu de conclure : « on a beau dire et prétendre, le monde nous quitte bien avant qu'on s'en aille pour

²⁵⁷ *Id.*, p. 388.

²⁵⁸ *Id.*, p. 470.

²⁵⁹ *Id.*, p. 422 : « Vigny-sur-Seine se présente entre deux écluses, entre ses deux coteaux dépouillés de verdure, c'est un village qui mue dans sa banlieue. Paris va le prendre. »

²⁶⁰ *Ibid.*

²⁶¹ *Id.*, p. 447-458.

de bon²⁶² ». Vigny est le terrain préparatoire d'une mort prochaine, d'un détachement en-deçà du diçible, du visible. Vigny appartient à cette profondeur connue de Rancy. Entre Vigny et Rancy, certains éléments assurent la liaison : la visite de l'abbé Protiste, personnage rencontré à Rancy²⁶³ ; le retour de Robinson à Vigny après être passé par La Garenne-Rancy²⁶⁴.

Cette esthétique de la profondeur, qui caractérise les derniers lieux du roman, donne raison au vertige central de Rancy. Avec cette expérience centrale, le personnage se détache d'une surface, se laisse prendre par le vertige de l'exclusion, jusqu'à dépasser ses propres compagnons, repères nocturnes.

J'étais arrivé plus loin qu'elle [la belle-fille] dans la nuit à présent, plus loin même que la vieille Henrouille qui était morte... On était plus tous ensemble... On s'était quittés pour de bon... [...] Chacun pour soi ! que je me disais... Et je suis reparti de mon côté, vers Vigny²⁶⁵.

Bardamu dépasse la profondeur de Rancy, dont Mme Henrouille se fait la représentante. Du centre déjà profond de Rancy jusqu'à Vigny-sur-Seine, un vertige s'accroît. Le personnage perd pied, et sombre en-deçà de la réalité, du côté de la mort (celle de Robinson soutient la sienne²⁶⁶), et même après, dans une fiction. Cette mort constitue certes le point final et tragique du roman, mais c'est aussi l'aboutissement d'une recherche, le « laisser-passer » de l'autre côté de la nuit.

1.2 Des rayons thématiques

Un second voyage viendrait se substituer à un premier, déployer la forme de l'espace de représentation, lui accorder des qualités internes, une profondeur constante qui en justifie la qualité introspective et centrale. Mais à quoi tient ce déploiement formel ? Des liens thématiques plaçant ce second voyage en symétrie du premier. Les thématiques essentielles des premiers lieux traversés (Flandres / Afrique / Amérique) se trouvent redoublées dans les descriptions des derniers lieux (Paris nocturne, Toulouse, Vigny), en sorte que le second voyage de Bardamu s'applique à la forme circulaire du premier voyage. Ce redoublement thématique permet le dédoublement symétrique de l'espace de représentation.

²⁶² *Id.*, p. 458.

²⁶³ *Id.*, p. 442.

²⁶⁴ *Id.*, p. 445.

²⁶⁵ *Id.*, p. 462.

²⁶⁶ Nous reviendrons sur le « double » que constitue Robinson pour Bardamu. Voir ci-dessus p. 147 *sq.*

La thématique du corps éclatant, désirable, installée dans le Paris nocturne du « Tarapout » rappelle certains lieux new-yorkais²⁶⁷. Le Tarapout, visage utopique d'une Angleterre libre²⁶⁸, celle où il « est bon de n'être ni confessé, ni méprisé²⁶⁹ », donne une seconde chance au rêve du Nouveau monde, après l'espoir américain. Ce microcosme parisien aux accents anglais est figuré par des thèmes similaires à ceux qui se développent dans l'espace américain : celui du cinéma érotique, en particulier, décrit ici « comme un prostitué²⁷⁰ ». L'érotisme du lieu, avec ses intermèdes, ses danseuses, rappelle le paysage attirant de New York. Or, si le corps féminin, l'objet désiré, se trouve au Tarapout plus accessible et plus palpable, son offrande demeure suspecte. Le Tarapout établit en effet la synthèse entre New York et Détroit, associant une vision érotique à une morne mécanisation :

[...] et sans faiblir encore, jamais, d'une fois à l'autre, tortillant implacablement des fesses avec cette énergie de race un peu ennuyeuse, cette continuité intransigeante qu'ont les bateaux en route, les étraves, dans leur labeur infini au fond des Océans²⁷¹.

Comme à New York, mais dans un espace-temps beaucoup plus réduit, le Tarapout²⁷² invite, par sa lumière, à une chaleur trompeuse. La mécanisation y transparait à travers les performances des danseuses. Une continuité construit l'érotisme comme une spatialité ambiguë, à mi-chemin entre plaisir (notion d' « infini ») et mécanisation (« bateaux en route »). Par cette ambiguïté, s'exerce dans le roman la neutralisation du corps désirable. Mesuré, répété, le geste des danseuses du Tarapout ne suffit pas à satisfaire le désir du personnage. Cette jouissance doit être cherchée du côté d'une discontinuité, d'une irrégularité, qui échappe à la rationalité, qui échappe aux règles du décor, à sa fausseté, son semblant. Cette jouissance ne peut s'accomplir qu'au prix d'une chute en-deçà de la conscience, en-deçà de la réflexion, de l'intellection.

La thématique du corps déliquescents se trouve réitérée dans l'espace toulousain. Le choix de la dénomination toulousaine qui cacherait la réalité géographique de Bordeaux²⁷³,

²⁶⁷ *Voyage*, p. 351 : « Mais là devant le Tarapout ils sont contents, comme à New-York [...] ».

²⁶⁸ C'est déjà le thème libertaire des *Guignol's band* qui est annoncé. Voir ci-dessous I/B/3), p. 261 sq.

²⁶⁹ *Id.*, p. 355.

²⁷⁰ *Id.*, p. 354.

²⁷¹ *Id.*, p. 356.

²⁷² Nous pouvons aussi rapprocher ce toponyme « Tarapout » du nom (premiers phonèmes) donné à la fleur sacrée que recherche le personnage Sosthène dans *Guignol's band* : « Tara-Tohé ». Symbole sacré, cette fleur associée au personnage de Virginie constitue un des motifs positifs de l'œuvre célinienne. Sous ce rapprochement, le Tarapout confirme son aspect d'abord positif, prêt à alimenter les rêves du personnage.

²⁷³ Marie-Christine Bellosta, *Céline ou l'art de la contradiction*, op. cit., p. 65 : « Céline dissimule Bordeaux mais sollicite le décodage par plusieurs indices ; par exemple Bardamu se nourrit de « Cassoulet à la bordelaise » (*V*, p. 174), alors que la gastronomie ne connaît que le cassoulet à la toulousaine, et il remarque que « tout le monde en ville semble fier et content » des « vignobles des environs » (p. 398) ; la confusion est valorisée par le fait que Toulouse soit la patrie de Grappa (p. 154) et Bordeaux celle d'Alcide (p. 157-159) et que le souvenir de ce dernier soit évoqué lors de l'épisode toulousain (p. 404) ». Ce commentaire appuie d'autant plus notre analyse

marque cette volonté célinienne de tirer son espace romanesque plus au Sud : à un Sud externe (la direction de l’Afrique) se substitue un Sud interne (la région du Midi) : comme à Fort-Gono, « la chaleur nous dansait autour et tremblait au-dessus de de la chaussée²⁷⁴ », « une chaleur étonnante, à faire fumer toutes les surfaces²⁷⁵ », comme à Bikomimbo les ébats des insectes se font entendre, « les punaises [viennent] s’expliquer²⁷⁶ ». Toulouse est un espace où les corps se dénudent, se « débraillent » facilement – le personnage Madelon est à ce sujet exemplaire. Toulouse est un lieu dont la chaleur invite à une tension et un amollissement contradictoire : à la manière du trajet sur l’*Amiral Bragueton*, la scène de la péniche, nécessairement immobile (ironiquement plus positive : « bien heureux à ne partir jamais²⁷⁷ »), réhabilite cette contradiction. Une sorte d’excitation se laisse entrevoir autour du personnage de Madelon : l’aveu biologique renverse l’attitude distinguée, socialement de mise au départ.

En tant que fiancée, Madelon ne tenait peut-être pas son rôle aussi pudiquement qu’il eût fallu, elle excitait tout le monde, y compris les femmes, à ce point que je me demandais si tout ça n’allait pas se terminer en partouze. Non. Les propos s’effilochèrent graduellement rompus par l’effort baveux d’aller au-delà des mots. Rien n’arriva²⁷⁸.

Le repos des personnages dans le salon de la péniche conduit à l’affaissement du langage, et absorbe l’énergie érotique des protagonistes. Les phrases s’étirent²⁷⁹, en une durée qui confère au propos une forme ironiquement déliquescente. La scène, comme le patron de la péniche, après une sensation passive de jouissance, « se laiss[e] couler vers un des sofas bouffis du bord et s’endormit presque aussitôt [...]»²⁸⁰. Une chanson là encore favorise ce glissement à la fois spatio-temporel et charnel. Pour Michaël Ferrier la chanson de la Péniche sert l’homogénéisation du cadre, l’intégration des personnages. Cette communion laisse bientôt entrevoir le drame d’une dangereuse fusion – mécanisme essentiel au principe esthétique de la déliquescence. La chanson écarte du monde visible quand elle incite à « fermer [de] jolis

que la confusion entre l’espace bordelais et l’espace toulousain s’opère, en partie, de manière allusive lors de l’épisode africain. A cela, Marie-Christine Bellosta ajoute des éléments, comme le « caveau aux momies » qui existait réellement dans les dessous de la Tour Saint-Michel de Bordeaux, appelé le caveau Sainte-Eponime .

²⁷⁴ *Voyage*, p. 386.

²⁷⁵ *Id.*, p. 399.

²⁷⁶ *Id.*, p. 395.

²⁷⁷ *Id.*, p. 403.

²⁷⁸ *Id.*, p. 406.

²⁷⁹ *Ibid.* : « Nous restions accrochés aux phrases et aux coussins, bien ahuris par l’essai commun de nous rendre heureux, plus profondément, plus chaudement et encore un peu plus, les uns les autres, le corps repu, par l’esprit seulement, à faire tout le possible pour tenir tout le plaisir du monde dans le présent, tout ce qu’on connaissait de merveilleux en soi et dans le monde, pour que le voisin enfin se mette à en profiter aussi et qu’il nous avoue le voisin que c’était bien cela qu’il cherchait d’admirable, qu’il ne lui manquait justement que ce don de nous depuis tant et tant d’années, pour être enfin parfaitement heureux, et pour toujours ! »

²⁸⁰ *Id.*, p. 407.

yeux », elle défend « un art [...] en prise, en poigne, en corrélation avec ses impulsions secrètes, ses moteurs profonds, ses courants souterrains²⁸¹ ». La chanson participe à l'évanouissement du cadre scénique en-deçà du visible, du côté de cette indistinction qui rappelle une déliquescence formelle et implique l'impossibilité d'un saisissement figuratif.

Quant à l'espace guerrier (front et arrière), il est traité en symétrie dans l'épisode de Vigny-sur-Seine. De l'expérience initiatique de la guerre dans les Flandres aux aventures de Vigny-sur-Seine, du meurtre collectif au meurtre individuel, la première étape et la dernière étape du roman se superposent. Madelon, personnage né pendant la guerre et qui doit son nom à une chanson de poilus²⁸², sert ce recouvrement thématique. C'est avec elle que la guerre se rejoue à un niveau intime, derrière le champ lexical du discours passionnel. De la mort à l'amour, la passion prend seulement un tour personnel. De l'amour à la mort, la passion réalise ce que la guerre démontre à un niveau collectif.

Les thèmes de la folie et de l'aliénation, développés dans les milieux hospitaliers de l'Arrière de l'espace guerrier, se retrouvent dans l'espace de Vigny-sur-Seine occupé par un asile. Le discours pessimiste de Baryton sur la psychiatrie moderne fait pendant au discours optimiste du professeur Bestombes. Bardamu trame une histoire négative de la folie qui synthétise le cheminement du roman. La guerre, relayée par la maladie, fait de la folie la conséquence d'un corps éprouvé²⁸³. Le dérèglement mental rend une fois de plus raison à une « biologie des passions²⁸⁴ ». La théâtralisation épique, qui démythifie déjà à l'Arrière le corps héroïque du soldat, se poursuit ici de façon plus globale derrière l'histoire du corps fou.

Un vieux rétrécissement l'empoisonnait d'urine, lui barrait la vessie... Je n'en finissais pas de le sonder, de le débarrasser goutte à goutte... La famille insistait pour que ça lui vienne malgré tout de son génie... J'avais beau lui expliquer à la famille que c'était plutôt la vessie qu'il avait de malade leur écrivain, ils n'en démordaient pas... Pour eux, il avait succombé à un moment d'excès de son génie et voilà tout...²⁸⁵

Baryton, comme Bardamu, assiste à la seule vérité du corps, quand d'autres, autour, se racontent encore l'histoire d'un héroïsme : en fabriquant le mythe de l'écrivain devenu fou, le

²⁸¹ Michaël Ferrier, *Céline et la chanson*, *op. cit.*, p. 116.

²⁸² Voir *Id.*, p. 31-33. Et notamment, p. 33 : « Ce personnage garde de nombreux traits de l'héroïne de la chanson [...] Différence essentielle cependant, ce débordement d'amour provoquera le drame final, Madelon assassinant Robinson. [...] poussant la logique à son terme, il [Céline] en démonte le mécanisme lénifiant pour dénoncer la pulsion de mort présente non seulement dans la guerre mais jusqu'aux cœurs des sentiments amoureux. »

²⁸³ *Voyage*, p. 418 : « En pensant à présent, à tous les fous que j'ai connus chez le père Baryton, je ne peux m'empêcher de mettre en doute qu'il existe d'autres réalisations de nos profonds tempéraments que la guerre et la maladie. »

²⁸⁴ Reprise du titre d'un ouvrage de Jean-Didier Vincent, *Biologie des passions*, Paris, Odile Jacob, 1986.

²⁸⁵ *Voyage*, p. 426.

discours se refait incessamment contre cette vérité du corps, enjeu principal de cette recherche romanesque. Depuis le front de guerre, Bardamu regarde l'espace alentour en lui appliquant les modalités d'une blessure corporelle. Cette blessure ramène le corps à sa précarité, et exerce une pression prête à déséquilibrer chacun des lieux traversés. Dans ce dernier lieu, la question du déséquilibre, liée d'abord à une esthétique de la profondeur – nous l'avons montré – trouve une expression plus explicite qu'ailleurs : « Quand voilà tout se met à tourner ! Je me cramponne. Tout tourne en bile. Les gens se mettent à avoir des drôles de mines. Ils me semblent devenus râpeux comme des citrons et plus malveillants encore qu'auparavant [...] »²⁸⁶. Si l'allusion à la théorie humorale d'Hippocrate ne suffit pas à expliquer l'origine corporelle de ce vertige, le tournoiement qui emporte Bardamu vers une vision négative illustre le retour thématique du texte sur lui-même. Vigny est un espace où s'installe un déséquilibre similaire à celui du casse-pipe. Pas plus épargné par la folie que ses patients, Bardamu reste ce fou de la guerre. L'image décrite de Baryton s'embarquant pour l'Angleterre ramène le personnage principal à sa propre blessure, la première, initiatique, symbolisant le geste d'une écriture brisée :

« Au revoir, mes enfants ! » eut-il juste le temps de dire et sa main s'est détachée, enlevée aux nôtres... / Elle remuait là-bas dans la fumée, sa main, élancée dans le bruit, déjà sur la nuit, à travers les rails, toujours plus loin, blanche...²⁸⁷

Si l'image de l'Arrière est réitérée par le thème de la folie, l'image du front de guerre est réhabilitée par cette main, comme déchirée, déplacée. Baryton apporte cependant à la déchirure célinienne le soin positif d'un détachement, c'est-à-dire d'une envolée. Vigny, dernière étape du roman, reste traversé, par une lueur positive, celle d'un possible détachement :

On peut baiser tout ça. C'est bien agréable de toucher ce moment où la matière devient la vie. On monte jusqu'à la plaine infinie qui s'ouvre devant les hommes. On en fait : Ouf ! Et ouf ! On jouit tant qu'on peut dessus et c'est comme un grand désert²⁸⁸.

Contre la déraison, la sagesse du personnage Sophie met fin au voyage, à la recherche ; contre le vide de la blessure, le corps de Sophie cicatrise les plaies (elle est d'abord infirmière), contre les conflits passionnels, Sophie incite à la réconciliation²⁸⁹. La fin du voyage promettrait une étendue charnelle et spatiale, « une plaine infinie », « un grand

²⁸⁶ *Id.*, p. 428.

²⁸⁷ *Id.*, p. 441.

²⁸⁸ *Id.*, p. 474.

²⁸⁹ *Id.*, p. 474-475.

désert ». Comment comprendre cette ouverture à travers un cheminement analogique, répétitif, qui redouble une circularité (signe de limitation et d'enfermement pour la représentation et la pensée créatrice qui la dirige) ?

1.3 Redoublement circulaire

La détermination d'une forme circulaire n'a pas échappé à certains critiques. Ainsi, Serge Gavronsky se pose-t-il la question de ces « cercles qui géométrise[raient] le texte ? » Il identifie une circularité dédoublée entre un « macrotexte », qui constituerait selon lui la première partie du roman (France > Afrique > Amérique > Retour en France), et une dimension microcosmique qui façonnerait la seconde partie, où « semble télescoper le grand trou du voyage en minuscules aventures, allers et retours Paris-Rancy, Paris-Toulouse, Paris-Vigny²⁹⁰ ».

Cette vision du texte s'approche de la lecture structurelle que nous avons tenté d'explicitier. La Place Clichy, le centre parisien, est effectivement le point de tous les retours. Or, plus qu'un point de départ, ce lieu, nous l'avons précisé, agit comme un centre structurel, qualifié par la profondeur centrale de Rancy²⁹¹. C'est alors autour de ce centre que la circularité du voyage de Bardamu s'accomplit. Une construction schématique du voyage, nous a permis de reconnaître un premier cercle, refermé sur la thématique de l'éclat qui relie l'épisode américain de Detroit au premier instant de l'épisode guerrier (vision éclatante / éclatée). Une construction thématique nous incite à associer à ce premier cercle, macrocosmique, externe, un second mouvement circulaire construit par les étapes du Paris nocturne (Tarapout), de Toulouse et de Vigny.

Lorsque Serge Gavronsky explique que ces derniers déplacements s'affrontent au « grand trou du voyage », son analyse confirme cette esthétique de la profondeur qui caractérise, selon notre lecture, les derniers lieux du roman. Si un second cercle se forme, plus interne, plus profond, en vis-à-vis du voyage dans l'espace étranger, cette circularité est annoncée implicitement, par un motif fonctionnel qui relie le lieu du Tarapout (première étape de ce voyage interne) à Vigny-sur-Seine (dernière étape de ce voyage) :

²⁹⁰ Serge Gavronsky, « Céline : fiction et référentialité (Lecture du *Voyage au bout de la nuit*) », in : *Actes du colloque international d'Oxford, Céline, (13-16 juillet 1981)*, op. cit., p. 237-238.

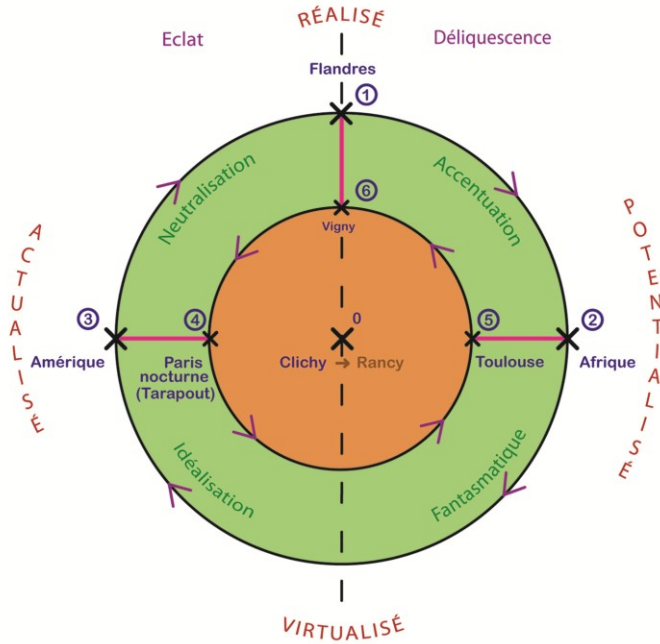
²⁹¹ Serge Gavronsky ne fait pas ce lien entre Rancy et la place Clichy. Il ne reconnaît pas à Rancy cette qualité centrale. La relation entre les deux lieux est mise sur le même plan que les autres déplacements du personnage.

Parapine accompagnait ces clients spéciaux au Tarapout moderne. Il passait les prendre à la maison de santé moderne de Baryton en banlieue et puis les reconduisait après le spectacle, gâteaux, repus de visions, heureux et saufs et plus modernes encore. [...] à Vigny-sur-Seine²⁹².

Le motif n'est pas si anodin, d'un point de vue structurel. Sur le modèle d'une première circularité, la seconde se referme. L'espace structurel du *Voyage au bout de la nuit*, est pertinemment construit en vue de cet aboutissement. Que faut-il en conclure ? S'agit-il de refermer l'espace de représentation sur ses propres composantes, de cintrer cette représentation par une clôture schématique, thématique et sémiotique et d'en déduire un ultime principe de fatalité ? D'autres éléments pourraient prouver le contraire... Avant d'en apporter les explications et la confirmation, il importe de noter les modifications schématiques qu'induit ce redoublement circulaire. L'espace de représentation célinien se complète à mesure que progresse l'histoire et, corrélativement, notre analyse de l'espace représenté.

²⁹² *Voyage*, p. 352.

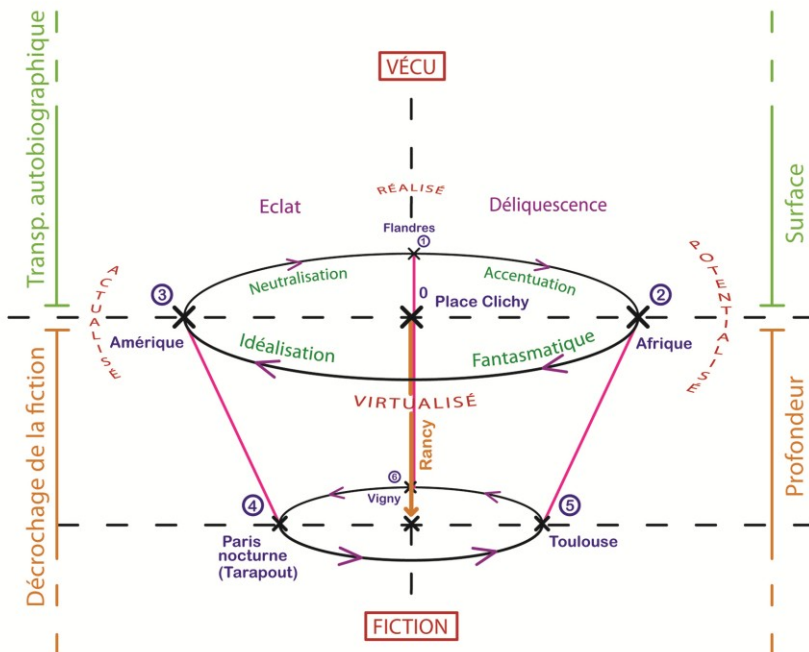
1.4 Figuration schématique d'un redoublement circulaire



[vue de haut]

Légende :

- : Lieux représentés
- : Thèmes et progression thématique
- : Dynamique poétique
- : Mode d'existence du récit
- : Décrochage de la fiction
- : Transposition autobiographique
- : Liens thématiques



[vue en coupe]

Légende :

- : Lieux représentés
- : Thèmes et progression thématique
- : Dynamique poétique
- : Mode d'existence du récit
- : Mode référentiel du récit
- : Liens thématiques

2. Métamorphose sémantique et annulation structurelle

La recherche de Bardamu serait-elle vaine quand, d'une circularité à une autre, le sujet reste situé dans l'impasse de ses obsessions ? La répétition thématique ressort d'une focalisation sur ce corps blessé, qui entraîne la représentation dans la profondeur, jusqu'au délire. Le voyage interne n'affiche qu'un voyage à rebours, reflet d'une première circularité. Le voyage interne permet à une vérité de s'approfondir (profondeur physique et psychique).

Mais tandis qu'il s'approche de cette vérité, le personnage sent monter en lui un sentiment de libération. Si le texte répond aux mêmes contraintes spatiales et conceptuelles, il figure progressivement le sentiment d'un bonheur. Il est des moments savoureux pour le personnage qui témoignent d'un certain optimisme. La croyance encore dans les joies du « derrière²⁹³ » facilite cette vision positive. Le corps blessé est renversé au profit d'une nouvelle sémantique.

Le corps mené à sa négation, fermé sur son évidemment charnel, est concurrencé par un corps plus ouvert, plus positif. La jouissance, aussi éphémère soit-elle, devient possible pour le personnage. Plus désabusé sur le plan moral, Bardamu profite avec moins de retenue des plaisirs corporels que lui offrent les circonstances. La jouissance charnelle s'affiche dans un corps défait de tout espoir et de toute moralité. L'épisode du Tarapout importe à cette libération. Cette libération est signifiée par une métamorphose symbolique, celle des « gens [...] pressés comme des larves », qui s'engouffre, puis « sortent de la nuit », en « extase »²⁹⁴. Et, si se réitère une atmosphère illusoire, comparable à l'expérience américaine de Bardamu, si le lieu reconstruit le décor d'un érotisme factice, il est entouré par une pratique corporelle effective. Par intermittence au cœur de l'épisode, se discerne un corps actif, qui cesse d'être image, qui répond à cette seule injonction : « Ca ne doit être qu'un long plaisir presque insupportable une journée, un long coït une journée, de gré ou de force²⁹⁵ ». En amont de l'épisode, le lieu du Tarapout est introduit par un microrécit qui favorise ce passage du corps blessé au corps jouissif :

²⁹³ *Id.*, p. 360 : « On se dit qu'il ne vous apprendra plus rien le derrière, qu'on a plus une minute à perdre à son sujet, et puis on recommence encore une fois cependant rien que pour en avoir le cœur net qu'il est bien vide et on apprend tout de même quelque chose de neuf à son égard et ça suffit pour vous remettre en train d'optimisme. »

²⁹⁴ *Id.*, p. 351.

²⁹⁵ *Id.*, p. 354.

Je lui ai parlé aussi moi du petit Bébert et d'une petite fille encore que j'avais soignée en ville moi et qui était morte pendant mes études, de méningite, elle aussi. Trois semaines que ça avait duré son agonie et même que sa mère dans le lit à côté ne pouvait plus dormir à cause du chagrin, alors elle s'est masturbée sa mère tout le temps des trois semaines d'agonie, et puis même qu'on ne pouvait plus l'arrêter après que tout a été fini²⁹⁶.

Cette séquence facilite le glissement thématique du récit d'un sème à un autre, voire d'une spatio-temporalité à une autre, d'une vision à une autre. Elle annonce cette infinie jouissance qui dépasse le mot de la fin, qui dépasse la mort. Le corps jouissif, ce serait ce qui reste après la mort, après la misère, après la profondeur, et peut-être à partir de cette profondeur. Infini, le corps jouissif facilite un étirement spatio-temporel. Il est le produit et l'acteur d'un dépassement, celui de la réalité. Il est le produit et l'acteur d'une fiction, alors immanente.

En aval, l'épisode du Tarapout se trouve redoublé par le lieu où loge Bardamu, hôtel d'étudiants dynamisé de façon récurrente par une « brève et vraie crise d'érotisme²⁹⁷ ». Comme le Tarapout, l'hôtel est un lieu nocturne, que l'« on le retrouv[e] dans la nuit, à cause du feu en lumière grise qu'il [a] au-dessus de sa porte et aux lettres brèches en or qui lui pendaient après le balcon comme un vieux énorme râtelier²⁹⁸ ». Lieu jumeau complémentaire, l'hôtel apporte au personnage ce dont le Tarapout est incapable, cette nouveauté, cette irrationalité du corps, ce « train d'optimisme²⁹⁹ ».

Ce corps qui se prête à la jouissance, qui se livre au plaisir se trouve personnalisé dans les épisodes suivants. A Toulouse, le personnage profite en secret du corps solide de Madelon, « ces attaches de bonne jouisseuse qui devait se cambrer bien nettement au bon moment³⁰⁰ ». Il faut attendre la figuration de Sophie, corps détaché, disponible, ouvert, qui connaît peu de mots³⁰¹, pour que s'actualise une réelle libération. D'une beauté comparable à celle des américaines, corps à la fois musclé et vaporeux, qui possède une « démarche ailée³⁰² », Sophie est l'objet d'une fascination. Or, l'objet apparaît cette fois tangible. Ce corps palpable est le seul à réconcilier le personnage avec son propre corps, blessé, avec cette faille qui le possède. Ce corps rend au sujet célinien un objet, une matière vivante, une solidité et une force qui lui permet, enfin, de regarder la mort en face – les conseils de Sophie mèneront,

²⁹⁶ *Id.*, p. 351.

²⁹⁷ *Id.*, p. 359.

²⁹⁸ *Id.*, p. 358.

²⁹⁹ *Id.*, p. 360.

³⁰⁰ *Id.*, p. 385-386.

³⁰¹ *Id.*, p. 472-473.

³⁰² *Id.*, p. 473.

innocemment, à la mort de Robinson³⁰³. Le corps de Sophie, qualifié par la « vie », apparaît au cœur d'un milieu déjà abandonné à la mort. Le corps de Sophie surgit par contraste, comme un motif immanent, fictif, une fois la limite de la mort transgressée à Vigny.

L'imagerie du corps blessé se trouve dans les derniers épisodes nettement repoussée au profit d'un corps plus disponible à la jouissance, au plaisir. Si ce corps jouissif n'a pas la même influence sur les lieux du récit, sur l'espace-temps du récit, qu'en possède l'imagerie du corps blessé, il résiste comme un nœud libertaire d'un récit encore en puissance. Un sentiment de libération affleure dans ce premier roman célinien sous l'impact d'une métamorphose sémantique. Cette libération pourrait être liée à une annulation structurelle.

En symétrie d'un voyage dans l'espace étranger, un trajet se recompose. Mais ces déplacements internes s'opèrent à rebours, dans un sens inverse. Deux trajets similaires se superposent pour mieux s'annuler en leur contradiction. Deux mouvements, déjà contraints par l'enjeu régressif de la circularité, s'annulent par leur figuration symétrique. Le premier mouvement a lieu dans un sens que le second s'efforce de contester³⁰⁴. La circularité qui façonne les limites de cet espace romanesque se trouve niée par sa propre résurgence. Une sorte de masochisme structurel déconstruit la forme de l'espace romanesque. Le mouvement circulaire est neutralisé par cette répétition inversive, tandis que la représentation se libère de l'impasse dans laquelle un cheminement thématique l'a amenée. Si le sentiment de libération s'explique au niveau structurel de la représentation, il importe encore de se demander quelle force dirige ce redoublement circulaire, quelle impulsion permet à cette annulation symétrique et dialectique d'opérer ?

b) Impulsion et énergie du déplacement : une circulation métamorphique

1. Robinson : projection fonctionnelle du centre romanesque

Dans *Féerie pour une autre fois II*, à au moins deux reprises, la référence à un lieu appelé « Robinson » intervient³⁰⁵. Henri Godard explique que ce nom peut se rapporter soit à

³⁰³ *Id.*, p. 475.

³⁰⁴ La contestation est sémantique mais aussi spatiale (sens > direction). Voir la figuration schématique de ce redoublement circulaire, ci-dessus p. 143.

³⁰⁵ *Féerie II*, p. 305 : « celle [...] qui part feu et bombes et flammes d'au-dessus de Robinson à peu près ».

la commune de Plessis-Robinson située au Sud de Paris, soit à l'île Robinson, « qui se trouvait jusqu'au début des années 1980 dans la Seine à la hauteur des communes de Clichy et d'Asnières, c'est-à-dire par rapport à Montmartre dans la direction d'Enghien et de son casino³⁰⁶ ». L'île est aujourd'hui devenue une presque-île, rattachée à la terre d'Asnières lorsque fut construit le pont de Clichy. Un parc Robinson existe toujours.

Ces précieuses informations donnent au personnage Robinson dans *Voyage au bout de la nuit* un sens proprement spatial. Le personnage détermine la construction de l'espace romanesque. Si, dans *Voyage*, Robinson ne donne nullement son nom à un territoire précis, le choix de ce prénom n'est peut-être pas anodin. L'image d'une « île Robinson » accentue d'autant plus la référence au mythe de Robinson Crusoé. L'application du nom du personnage « Robinson » à un lieu insulaire est riche de sens. Roland Barthes évoque cette rêverie insulaire qui cache un désir d'échappée, de retrait en dehors du monde³⁰⁷. Le rêve d'un ailleurs s'y projette en même temps que la peur d'un enfermement. Le lieu fait de Robinson l'image désirée d'un ailleurs, et l'image fuie d'un enfermement. Robinson n'est-il pas celui qui conduit Bardamu vers une profondeur transgressive où, en-deçà d'une réalité partagée, se réfugie un ailleurs subjectif, une fiction ? Robinson n'est-il pas celui qui donne à la réalité son caractère répétitif ? Sa présence chaque fois retrouvée, le pose en omniprésence. Robinson est un motif qui, en enfermant le personnage, active son désir d'échappée. Robinson devient un moteur impulsif et attractif de la spatialité célinienne.

L'association entre Robinson et ce lieu insulaire, situé à la hauteur de Clichy (transposé dans *Voyage* par Rancy), dans le prolongement d'un centre romanesque qui est celui de la Place Clichy, fait de ce personnage une entité centrale. Avec l'image de Robinson, une unité centrale se projette à un niveau extérieur (front de guerre, Bikomimbo, Detroit) et intérieur (Toulouse, Vigny-sur-Seine). Robinson est une entité répétitive et itérative : s'il dépend d'un centre itératif, son image se répète à travers les déplacements externes et internes du personnage, coordonnés, toujours périphériques.

Céline lui-même tend à donner à Robinson une place centrale, lorsqu'écrivant à Gaston Gallimard un résumé du *Voyage au bout de la nuit*, il remplace le « je » de Bardamu par le « il » de Robinson³⁰⁸. Robinson vient « doubler » le personnage-acteur, et ce dédoublement

³⁰⁶ Henri Godard, « Notes » in : *Romans IV*, op. cit., p. 1332 (cf : à la N .1 p. 305).

³⁰⁷ Roland Barthes, *Le Neutre (Notes de cours au Collège de France. 1977-1978)*, Paris, Seuil / IMEC, novembre 2002, p. 180 : « Le fantasme insulaire (bien connu : fantasme d'enfant, cf. fantasme du bateau) ici réalisé (or quelle plus grande jouissance qu'un fantasme réalisé) : rupture avec la terre ferme, ce qui veut dire : autarcie, jouissance d'autarcie : complétude (définition du paradis). »

³⁰⁸ H. Godard et J.-P. Louis (dir.), *Lettres*, op. cit., p. 308 (Lettre 32-3): « Robinson mon ami, vaguement ouvrier, part à la guerre, (je pense la guerre à sa place) il se défile des batailles on ne sait trop comment... Il passe en

n'est peut-être pas sans rapport avec le dédoublement structurel (double circularité) qui façonne l'espace de représentation. Forme complémentaire ou antagoniste, Robinson est cet « autre », désiré ou fui, qui met en mouvement le personnage et impulse la dynamique de l'espace de représentation.

2. Robinson : métaphore de l'écriture et conducteur de la poétique célinienne

Selon Paul A. Fortier, Robinson est un personnage intrinsèquement lié au thème de la nuit : « Chaque fois qu'il avait joué un rôle dans le roman – il était sorti de la nuit ou il y été entré³⁰⁹ ». Le thème nocturne recouvre l'ensemble du texte célinien et annonce les apparitions du personnage Robinson. Le thème nocturne signifie un désespoir, et rend le personnage à son impuissance. L'impossible action du « je », sa passivité suscite l'apparition de l'autre, Robinson et, simultanément, du régime nocturne. La nuit de l'espace guerrier accompagne la peur de Bardamu et le prive de toute bravoure ou héroïsme. L'impossible libération du voyage exotique laisse le personnage en proie à une invasion nocturne. La nuit africaine prolonge l'accablement physique du personnage. Les nuits de New York et de Detroit soutiennent la solitude du personnage, sa mise à l'écart et sa déchirure intrinsèque. Face à l'impossible guérison de l'enfant Bébert, à l'impuissance de Bardamu, la nuit emporte à nouveau l'espace, ici la banlieue de Rancy.

Bardamu, héros en faillite, impuissant, abandonne son regard à une poétique de l'effacement. Contradictoire, la nuit se nourrit des négations d'un parcours romanesque. Elle s'insère dans les failles du récit, de l'action narrative. En symbolisant l'impuissance du personnage à endosser son rôle d'acteur, la nuit tire le texte du côté de « l'irréalisé », c'est-à-dire de la fiction. La fiction, ailleurs auquel aspire Bardamu, est peut-être contenue dans l'acceptation de cette nuit, de cet effacement. L'attrait célinien pour la nuit, comme pour la profondeur, c'est celui d'une vérité située en-deçà du visible, de la surface :

Afrique Tropicale... puis en Amérique... descriptions... descriptions... sensations... Partout, toujours il n'est pas à son aise [...] » Dans cet extrait, on voit comment Céline donne à Robinson une place d'acteur principal. Bardamu, le « je », est relégué au plan de la méditation.

³⁰⁹ Paul A. Fortier, *Voyage au bout de la nuit, étude du fonctionnement des structures thématiques, op. cit.*, p. 167.

C'est vers ce tout indéterminé que nous avons nommé chaos, que se fait cette régression ; il s'agit bien d'une nuit, mais son obscurité est une féconde énergie qui, contradictoirement, l'apparente à une lumière, car c'est à partir de cette nuit que l'on voit vraiment³¹⁰.

Robinson entretient un rapport d'autant plus privilégié avec la nuit qu'il y est comme condamné. Victime d'un aveuglement, il mène le récit célinien, lors du voyage interne, du côté d'une profondeur invisible, seulement tangible. A recouvrir la vue, le passage vers l'autre dimension s'est peut-être accompli : n'avons-nous pas décrit l'espace de Vigny (suite à cette vision retrouvée) comme l'issue transgressive du texte célinien (transgression de la profondeur) ?

Robinson, fidèle à cette nuit en épouse les valeurs négatives, mais pas moins constructives. La première rencontre entre Bardamu et Robinson s'accomplit dans le village de Noireur-sur-la-Lys. Ce nom, fictif³¹¹, convoque en un mot composé les couleurs noire (noireur) et blanche (lys). L'association du noir et du blanc s'opère par le biais de la préposition « sur », en sorte que puisse s'appliquer à ce toponyme l'expression populaire « noir-sur-blanc ». A traverser Noireur-sur-la-Lys, Bardamu se rend à une évidence, une vérité écrite noir sur blanc. Cette vérité est d'abord illustrée par l'espace de la ville. La description de Noireur-sur-la-Lys insiste sur un jeu d'ombre et de lumière, de noir et de blanc :

Des rues, des avenues, des réverbères, et encore d'autres parallèles de lumières, des quartiers entiers, et puis le reste autour, plus que du noir, du vide, avide autour de la ville, toute étendue elle, étalée devant moi, comme si on l'avait perdue la ville, tout allumée et répandue au beau milieu de la nuit. J'ai mis pied à terre et je me suis assis sur un petit tertre pour regarder ça pendant un bon moment³¹².

La ville, point lumineux dans l'espace, focalise l'attention du personnage, tout en se laissant ronger, en ses contours, par la couleur noire que le narrateur associe au « vide ». Le noir ronge la lumière ne laissant plus que de pâles lueurs où des ombres sont encore discernables. L'ombre de Bardamu s'anime :

Ce changement dans la disposition de l'ombre avait eu lieu à quelques pas... Ce devait être quelqu'un... [...] / Ca m'étonnait, un réserviste. [...] Je ne voyais pas sa figure,

³¹⁰ Sophie Lacroix, *Ce que nous disent les ruines (La fonction critique des ruines)*, Paris, L'Harmattan, 2007, (coll. « Ouverture philosophique »), p. 121.

³¹¹ Sur l'identification référentielle qui se cache derrière ce toponyme, voire l'analyse de Jean Bastier, *Le cuirassier blessé*, op. cit., p. 207-210.

³¹² *Voyage*, p. 40.

mais sa voix était déjà autre que les nôtres, comme plus triste, donc plus valable que les nôtres³¹³.

Robinson apparaît comme le produit d'une vision subjective. La psychose guerrière pourrait déclencher l'apparition du double³¹⁴. Sans emprunter à la complexité d'une science comme la psychologie, nous pouvons avancer que, corrélativement au thème de la nuit, Robinson est à la fois le produit d'un sentiment d'impuissance et d'un désir de liberté. Redouté par Bardamu dès lors qu'il en personnifie le désespoir, Robinson attire tout de même le personnage, car en lui une vérité séduisante se déploie. Cette vérité, « plus valable que les nôtres », fait de Robinson le point de fuite du roman. A l'égal de la nuit célinienne, il est ce qui refuse tout, ce qui efface tout, et ce qui demande à tout assimiler. « Vide avide », il tient à la fois de l'absence et de la présence, et personnifie un désir.

Robinson est un personnage qui apparaît noir sur blanc, métaphorisant par-là l'acte d'écriture célinien. Entité métalinguistique, il conduit le mouvement de l'écriture, confère à ce mouvement son impulsion, son énergie. Comme aimanté par son double contradictoire, Bardamu n'aura de cesse que de suivre Robinson. Si, lors du voyage à l'étranger, cette continuité relève encore de l'étonnement, les déplacements de Bardamu en France figurent un rapprochement délibéré. Depuis Rancy, les relations entre Bardamu et Robinson se resserrent. Le premier rejoint le second à Toulouse, le second rejoint le premier à Vigny. Le personnage de Madelon permet l'accomplissement de cette union. Quand le récit emmène Bardamu au plus près de ce Robinson, de cette nuit qu'il désire, l'union conduit à la mort du double. Madelon tue Robinson. Cette mort entraîne la fin du récit, ce qui confirme le statut symbolique de Robinson comme métaphore active de l'acte d'écriture. La mort du double marque la résolution d'une unité et justifie une métamorphose énonciative, contenue dans le nom propre « Bardamu » : une voix (barde) jusque là empêchée, car trop assimilée aux vanités d'un discours contesté, pourrait se métamorphoser (mu > muer > muter). La voix de Bardamu épouserait celle de Robinson, « plus triste, donc plus valable ». A l'exemple de Robinson, en assimilant les valeurs négatives de la réalité, en touchant à une profondeur transgressive, fictive parce qu'invisible, l'énonciation poétique atteindrait sa vérité. Cette vérité synthétise à

³¹³ *Id.*, p. 41.

³¹⁴ Nous savons que Céline a lu l'ouvrage d'Otto Rank, *Don Juan et le double*, édité chez Denoël en 1932. Nous relevons dans cet ouvrage des passages qui pourraient expliquer le redoublement de Robinson comme étant « l'ombre » de Bardamu. Ex : « L'ombre a été le moyen par lequel l'homme a vu pour la première fois son corps. Il en a fait son âme, et cette croyance des peuples primitifs est devenue aussi la croyance primitive à l'âme chez les peuples de la culture antique. » [*Don Juan et le double*, Paris, Payot, 1973, p. 63] Robinson s'éveille là où la prise de conscience du corps blessé s'opère dans *Voyage*. Le dédoublement de Bardamu ne serait pas sans rapport avec cette première expérience corporelle qui est celle de la guerre.

la fois la destinée tragique du récit – mort de Robinson – et l’aboutissement positif d’une énonciation prête à retrouver son unité. La représentation se montre enfin capable de lutter contre cet éclat, blessure ou faille initiatique.

Le personnage Sophie ne s’y trompe pas, à serrer contre elle Bardamu comme s’il « allai[t] mourir à [son] tour ou bien [s’]envoler³¹⁵ ». La mort de l’un suppose l’envolée de l’autre, et les paroles peu convaincantes de Bardamu ne rassurent pas. Le départ prend seulement une nouvelle forme qui est celle du silence. A l’appel du remorqueur, la voix du narrateur s’achemine vers une disparition unitaire.

Il appelait vers lui toutes les péniches du fleuve toutes, et la ville entière, et le ciel et la campagne, et nous, tout qu’il emmenait, la Seine aussi, tout, qu’on n’en parle plus³¹⁶.

Un à un, les éléments de la surface disparaissent et le récit privé d’objet se mure dans le silence. L’énonciation assume son propre mutisme (barda-mu), quand le silence la libère de son « barda »³¹⁷, de ses failles constitutives. La mort du double, c’est d’abord l’épouse du double et le retour à une unité qui apaise la problématique du récit célinien (blessure).

Le voyage de Bardamu est motivé par la quête du double, de Robinson, jusqu’à la résolution unitaire de l’écriture. Robinson est le moteur d’une recherche, mais aussi d’une représentation. Robinson, figure allégorique d’un désir d’écriture, tire la représentation jusqu’au redoublement inversif d’une circularité³¹⁸, jusqu’à une annulation structurelle. Corrélativement, l’énonciation discursive sombre dans le silence. Ce silence s’incarne grâce à l’image bientôt confondue d’un Bardamu-Robinson. Le sens optimiste du *Voyage au bout de la nuit* s’évalue à la force de cette annulation à la fois structurelle et énonciative. En tirant les formes imaginaires et les formes de l’écriture du côté de la négation, un mouvement poétique parvient à se libérer des contraintes qu’il s’était imposées. Si les formes de cette libération sont peu exploitées dans *Voyage*, la dernière partie du roman en expose cependant quelques signes.

³¹⁵ *Voyage*, p. 502.

³¹⁶ *Id.*, p. 505.

³¹⁷ A ce sujet, nous pouvons rappeler qu’un des écrivains souvent cité comme modèle par Céline est Henri Barbusse. Son roman intitulé *Le feu (Journal d’une escouade)*, *op. cit.*, raconte l’expérience de la guerre. Barbusse intitule un de ses chapitres « Le barda ». Ce titre aurait peut-être inspiré le nom du personnage Ferdinand Bardamu, qui trouve son origine dans l’espace de la guerre.

³¹⁸ Voir schéma ci-dessus p. 143.

c) Les marques d'une libération en puissance : le détachement ascensionnel de la fiction

Au cours de ses derniers déplacements, dans un Paris nocturne, le personnage se prête à une hallucination significative d'un désir de libération et de la spatialité qui commande ce désir. Cette hallucination prépare les formes spatio-temporelles sur lesquelles est construite, ultérieurement, l'esthétique (au sens d'effet) de la fiction célinienne. Précédant l'épisode toulousain, cette hallucination annonce le lieu du « caveau des momies », se déployant sur un fond fantomatique où les figures du passé, mortes ou abandonnées, se rassemblent Place du Tertre (sur la Butte Montmartre), près de la Place Clichy, centre romanesque.

Ils nous ont servi à faire deux ou trois fois encore le tour de la Bourse les mots, et puis comme il fallait nous occuper à bercer la douleur quand même, nous montâmes lentement vers Montmartre, tout en bafouillant des chagrins. / Dès la rue Lepic on commence à rencontrer des gens qui viennent chercher de la gaieté en haut de la ville. Ils se dépêchent. Arrivés au Sacré-Cœur, ils se mettent à regarder en bas la nuit qui fait le grand creux lourd avec toutes les maisons entassées dans son fond³¹⁹.

D'un mouvement circulaire (« le tour »), alimenté par un geste répétitif (« deux trois fois »), et qualifié de manière intelligible (« les mots »), le récit progresse vers une vision à la fois plus indicible et plus aérienne. Le geste d'écriture se substitue à l'entreprise significative, à la représentation. Le récit rejoint son lieu de naissance, celui qui le figure en acte, la rue Lepic³²⁰. Ce point où le récit est en train de naître, encore incapable d'abstraction, c'est aussi le point le plus libéré du texte, le point où les schèmes, les thèmes et la sémantique de la représentation célinienne ne font pas encore peser les mots. Par là, la vision peut se révéler aérienne. Un espace ascensionnel devient le signe d'une libération par régression, retour au seuil de l'écriture.

Cet espace ascensionnel préfigure surtout un aboutissement : le bout de la nuit, le « bout du monde » semble « de plus en plus net³²¹ » à présent. Entre la profondeur du cimetière et

³¹⁹ *Voyage*, p. 366.

³²⁰ La « Place Clichy » peut approximativement être définie comme un centre d'écriture : c'est bien rue Lepic qu'on a été rédigées les pages du *Voyage au bout de la nuit*, à quelques mètres de la Place Clichy. Voir, Marie-Christine Bellosta, *Céline ou l'art de la contradiction*, op. cit., p. 212 : « La critique biographique pourrait expliquer le choix de ce point de repère par la proximité de cette place avec la rue Lepic où Céline écrit *Voyage*. Dans cette optique, le départ de la place Clichy et le passage cyclique par ce point servent à l'identification de l'auteur à son texte. »

³²¹ *Voyage*, p. 366.

une profondeur introspective, la limite de la mort semble bien atteinte : « on ne pouvait aller plus loin, parce qu'après ça il n'y avait plus que les morts³²² », précise le texte.

Mais tout de même il faut savoir comment on les retrouve, c'est-à-dire du dedans et les yeux presque fermés, parce que les grands buissons de lumière des publicités ça gêne beaucoup, même à travers les nuages pour les apercevoir, les morts³²³.

La surface, trop gênante, éclatante, lumineuse, laisse place à une profondeur nocturne, où peut se déployer une vision intérieure, subjective. Activée, la mémoire semble enfin accessible au personnage. La mort n'est plus maintenue dans la stupeur angoissante d'un passé immémorial, elle est délimitée. Le personnage trouve enfin un passé, la possibilité de regarder la mort en face pour s'enfuir vers un ailleurs. Cet ailleurs ne conteste pas l'idée de la mort mais lui est entièrement lié. Cet ailleurs apparaît telle une dimension immanente, extraite de la profondeur. Les morts soulèvent leur tombe pour mieux s'enfuir, ouvrir les yeux aux personnages. La mort ne serait pas une fin en soi, mais une issue possible, un bout de lumière en dehors de la réalité, au-dessus de la réalité : « le jour enfin monte par un grand trou qu'ils ont fait en crevant la nuit pour s'enfuir³²⁴ ». Le personnage suit des yeux ce mouvement ascensionnel qui lui livre la vérité immanente de la fiction (en-dehors du plan réalisé).

La figure de La Pérouse dirige cette cavalcade des morts, avec « une jambe en bois qui s'ajust[e] de travers³²⁵ ». Le motif du boiteux est essentiel au mécanisme de la libération célinienne. Il justifie la nécessité d'une retombée préalable. Cette boiterie est déjà annoncée comme un motif en puissance dans l'espace du Tarapout, par l'hésitation typographique des points de suspension : « pourvu que je ne boite pas, on ne m'en demande pas davantage, et encore...³²⁶ ». Le motif réapparaît dans *Mort à crédit*, *Casse-pipe*, et *Guignol's band*, sous la forme d'une onomatopée, s'appliquant à divers objets du récit, signe toujours d'une renaissance : « *Tagadam ! Tagadam !* »³²⁷. Cette onomatopée, c'est-à-dire aussi cette cohésion entre le référent et le signe linguistique, entre monde et langage, est encore latente dans *Voyage*. La libération reste potentielle dans *Voyage*. Elle ne peut emporter avec elle tout le récit. Elle désigne symboliquement le sens de l'œuvre à venir, ce passage de la chute au mode ascensionnel.

³²² *Ibid.*

³²³ *Ibid.*

³²⁴ *Id.*, p. 368.

³²⁵ *Id.*, p. 367-368.

³²⁶ *Id.*, p. 355.

³²⁷ Nous reparlerons ultérieurement de cette onomatopée. Voir notamment ci-dessous p. 255-256.

A travers cette vision aérienne, le rêve célinien de l'insularité se dessine. Vers une île, les fantômes attirent le regard du personnage. Personnifiée, féminine, « l'Île » écrite avec une majuscule réfère au territoire de l'Angleterre³²⁸. La transposition de l'expérience anglaise, abandonnée lors de la conception du *Voyage au bout de la nuit*, est maintenue pour sa seule consistance imaginaire. L'Angleterre devient l'espace d'une utopie célinienne et permet déjà de placer les prochains romans de *Guignol's band* sous le fait de ce désir utopique. Ce qui est ébauché dans cette hallucination demande encore à s'accomplir. La fiction célinienne semble déjà avoir trouvé son orientation ascensionnelle. La situation géographique de l'Angleterre, au nord de l'espace français, nourrit à elle seule ce postulat fictionnel de la hauteur.

Du côté de la profondeur, en s'approchant au plus près de la mort, le texte célinien semble trouver une impulsion capable de le ramener vers la hauteur. Cette hauteur voudrait dépasser la surface, la réalité, en contester les formes conceptuelles, pour poser la fiction célinienne dans un écart. Ce qui se joue ici, le temps d'une brève hallucination, demande à se confirmer dans les romans suivants. L'impasse circulaire, le trajet décadent d'un récit vers une profondeur seront concurrencés par une impulsion prête à tracer une hauteur, et à privilégier la dimension fictive du texte célinien.

En filigrane, le trajet ascensionnel de la fiction célinienne apparaît. Trop fragile encore dans *Voyage au bout de la nuit*, cette impulsion du récit en dehors des limites autobiographiques, est justifiée par le prétexte d'une hallucination. Cette vision aérienne joue sur le texte célinien tel un effet d'annonce. Elle présuppose un ailleurs qu'il faut aller chercher en-deçà de la réalité, en deçà d'une circularité cloisonnante qui enferme le personnage et sa vision du monde³²⁹.

Voyage au bout de la nuit commence par l'exposé d'une blessure charnelle. Les lieux du front de guerre sont conduits par une double thématique, celle de l'éclat et celle de la déliquescence. Le corps du sujet, blessé, se reflète dans l'espace extérieur, en une spatio-temporalité ambivalente qui envahit sa vision du monde. Entre déchirure et fusion, les lignes solides de l'espace représenté se dissipent, menant l'acte de représentation à son évanescence.

³²⁸ *Voyage*, p. 368 : « C'est du côté de l'Angleterre qu'on les retrouve quand on y arrive [...]. »

³²⁹ Pour une représentation schématique de ce trajet ascensionnel, immanent, issu d'une profondeur, voir ci-dessous p. 329 : schématisation comparée de l'espace de représentation des premiers romans céliniens.

Sur une scène de théâtre, la représentation peut encore s'accomplir, mais elle reste une fiction accusée de mensonge.

Etape initiale, mais aussi initiatique, c'est à partir de la guerre que l'ensemble du roman – et peut-être l'œuvre – trouve sa sémantique. La guerre est à l'image d'un désordre qui permet de lancer l'histoire, c'est-à-dire le nœud problématique du récit. Et pourtant, à se répéter de manière sous-jacente, à travers les différentes expériences du personnage, elle impose un ordre esthétique. La guerre est une épreuve qui, selon l'effet du désastre, prend une forme immémoriale. Elle est ce qui ne peut être enfermé dans une mémoire, puisqu'elle déborde le passé ; elle est ce qui ne peut être oublié même si toujours indicible. La guerre devient la mesure démesurée du récit célinien, la norme tragique à laquelle la représentation des lieux se doit de répondre. La guerre est l'élément dominateur, ordonnateur qui, par le fait de ses répétitions, finit par donner au mal qu'elle incarne une forme de banalité. Le colonialisme, puis le capitalisme, à décliner les modalités de l'espace guerrier, construisent un tragique de l'ordinaire qui prend ici le sens d'universalité. De la valeur tragique de la répétition jusqu'à son effet neutralisant, le voyage célinien module les intensités de sa parole immémoriale, cette blessure. A son niveau le plus virtualisé, le discours narratif célinien réfère encore à l'image de cette blessure.

Le voyage est un acte de fuite. Il s'agit pourtant moins, pour le personnage, de fuir l'expérience de la guerre que le mensonge qui l'entoure, l'illusion qui l'active. Le déplacement prend dès lors la forme d'une réflexion critique, voire d'un retour critique. Revenir du côté du corps tient pour Bardamu à une démarche identitaire. Contre les paroles, le discours en vigueur, le regard de Bardamu cherche les marques d'un corps blessé, malade. L'espace extérieur donne raison à une vision intérieure. La force obsessionnelle d'un regard dirige le monde, au point d'en absorber son descripteur. En déliquescence, puis en éclat, le corps de Bardamu n'échappe pas à cette décomposition devant laquelle, selon l'enjeu de sa recherche, il se montre complaisant.

Le mouvement du voyage est dominé, sur un plan thématique, par une isotopie sémantique (blessure) qui le force à la circularité. Dans cet espace cloisonnant, le seul détachement possible prend l'allure d'un recentrement (exploration du centre). Sa réciproque s'affirme : si le voyage à l'étranger (décentrement) conduit au recentrement, alors l'expérience avouée du recentrement entraîne un décentrement. Dans l'épisode central du roman, l'expérience de la banlieue, à Rancy, est vécue comme un recentrement qui achemine le personnage vers une profondeur charnelle. Bientôt, le personnage perd les liens qui le rattachent à la surface. De cet écart, naît une possibilité de fiction. Cette fiction trouve son

origine du côté du corps, vérité célinienne prête à s'opposer aux artifices d'un discours superficiel.

La troisième partie du *Voyage au bout de la nuit* prépare le terrain à une fiction célinienne encore en puissance. En brouillant les pistes d'une transposition autobiographique, maintenue entre un plan réalisé et virtualisé, le texte célinien s'ouvre à un mode plus inventif, plus transgressif aussi, celui de la fiction. Limités à un format circulaire, les déplacements de Bardamu s'élaborent dans une symétrie thématique et sémantique annulatrice. D'un point de vue interne (l'effet du recentrement est là), le personnage fait le voyage à rebours. En inversant le mouvement d'un parcours circulaire, Céline rend à leur vanité les premiers déplacements de Bardamu et conteste par là l'impasse circulaire qui les enfermait. Ce second voyage, libérateur, est motivé par la force attractive du personnage Robinson. En s'approchant de son double, Bardamu parvient à épouser cette ombre, image de son propre corps, conscience de lui-même. La mort du double réalise l'apaisement d'une écriture, voire sa libération fictionnelle. La libération qui demande à s'exprimer dans les romans suivants se dessine déjà, en filigrane, à travers un mouvement ascensionnel issu d'une profondeur transgressive.

B/ Dialogues chronotopiques : de la transgression d'une structure mémorielle à l'émergence de la fiction

(*Mort à crédit, Casse-pipe, Guignol's band I, Guignol's band II*)

Un espace romanesque est un espace de représentation qui se définit par une forme complexe, construite à partir des formes imaginaires d'un espace représenté. L'espace formel de la représentation est une structure signifiante, porteuse d'un sens poétique, significatif par rapport à l'élaboration conceptuelle du roman. Pour devenir signifiant, et d'abord structurel, l'espace de représentation fait entrer plusieurs formes en dialogues. Chacune de ces formes se veut la synthèse d'un point de vue spatio-temporel, s'avère « chronotopique ».

Parce que le concept de « chronotope¹ », élaboré par Mikhaïl Bakhtine, pourrait éclairer la relation entre ce premier roman célinien et les romans suivants, il importe de le définir. Le « chronotope » est un concept utilisé dans plusieurs perspectives critiques, de l'établissement d'une théorie des genres jusqu'à l'analyse interne de certains thèmes spatio-temporels. Parce que la réflexion de Mikhaïl Bakhtine s'est avérée inachevée, quoique bien avancée, un flou épistémologique demeure autour de ce concept.

Tara Collington explique, dans une étude précise², que le chronotope est un concept bakhtinien qui a moins intéressé la critique littéraire que les concepts de « polyphonie » ou de « carnaval ». Bakhtine a écrit sur ce concept de manière fragmentaire. Ses écrits, réunis dans *Esthétique et théorie du roman*, ne s'inscrivent pas dans une continuité réflexive, en sorte que la définition même de ce concept peut paraître problématique. Selon Tara Collington, qui reprend le propos d'Anthony Wall, ce sont les « Observations finales³ » qui sèment le doute dans la théorie bakhtinienne et qui engagent une relecture nécessaire de ce concept.

Le chronotope est avant tout une émanation formelle de la représentation, signifiant un point de vue sur le monde, le rapport d'un être à son espace-temps. Formellement spatial et essentiellement temporel, le chronotope bakhtinien résume l'équilibre grâce auquel la représentation se maintient au niveau figuratif et conceptuel. La condensation de ces données spatio-temporelles offre une forme et un support à la représentation. Le chronotope se définit

¹ Mikhaïl Bakhtine emprunte le terme « chronotope » à la théorie de la relativité d'Einstein. Le terme, utilisé dans le cadre de la critique littéraire, a donc d'abord un sens métaphorique.

² Tara Collington, *Lectures chronotopiques (Espace, temps et genres romanesques)*, Montréal, XYZ, 2006, (coll. « Théorie et littérature »).

³ Mikhaïl Bakhtine, « Chapitre X : Observations finales », in : *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 384 sq.

comme le support de la représentation, l'outil nécessaire à la définition spatio-temporelle d'un espace de représentation.

Nous appellerons *chronotope*, ce qui se traduit, littéralement, par « temps-espace » : la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature. Ce terme est propre aux mathématiques ; il a été introduit et adapté sur la base de la théorie de la relativité d'Einstein. Mais le sens spécial qu'il y a reçu nous importe peu. Nous comptons l'introduire dans l'histoire littéraire presque (mais pas absolument) comme une métaphore. Ce qui compte pour nous, c'est qu'il exprime l'indissolubilité de l'espace et du temps (celui-ci comme quatrième dimension de l'espace). Nous entendrons *chronotope* comme une catégorie littéraire de la forme et du contenu, sans toucher à son rôle dans d'autres sphères de la culture⁴.

Le *chronotope* naît du recoupement entre une écriture du temps et une écriture de l'espace. Sa forme, spatiale, permet de rendre visible son essence temporelle, d'ordre historique (c'est le cas de la théorie bakhtinienne) ou individuel. Le *chronotope* est le témoignage d'un point de vue porté sur le monde, c'est-à-dire d'une représentation intime (ou socialisée, chez Bakhtine), celle d'un sujet placé dans un « ici » et un « maintenant », qui posséderait (ou non) un « ailleurs », un « avant », et un « après ». Entre une appréhension présente et des possibilités rétrospectives comme prospectives, le *chronotope* offre une spatialisation subjective du temps. Il guide la représentation spatiale d'un temps actualisé (voire réalisé) ou potentialisé (voire virtualisé). Le *chronotope*, pour Bakhtine, résulte d'une « voix » incarnée par ce croisement spatio-temporel, d'une voix devenue représentation, image. Le *chronotope* ne parle pas d'autres choses que du sujet et des représentations qu'il se fait du monde.

Le *chronotope* réunit les catégories d'espace et de temps, jusque-là hiérarchisées ou séparées par la critique littéraire et philosophique⁵. La métaphore du « *chronotope* » suggère un équilibre, c'est-à-dire une corrélation qui exigerait la disparition de tout rapport hiérarchique entre « espace » et « temps ». Tara Collington apporte à ce sujet une remarque très juste lorsqu'elle écrit que si « la narratologie nous apprend à étudier les déictiques spatio-temporels », « le *chronotope* nous encourage à étudier le chevauchement des deux⁶ ». Le *chronotope* deviendrait un « outil heuristique », selon l'expression de Paul Ricœur, qui réorganise le monde, ici textuel.

La conjonction de l'espace et du temps s'élabore, dans un roman, sur deux niveaux : au niveau de l'espace représenté et au niveau de l'espace de représentation.

⁴ *Id.*, p. 237.

⁵ Voir ci-dessus p. 16-18.

⁶ Tara Collington, *Lectures chronotopiques*, *op. cit.*, p. 31.

Sur le plan de l'espace représenté, les lieux constituent des chronotopes. Le lieu est un élément d'ordre spatial, quand il réfère à un ancrage géographique, quand il possède une topographie singulière, une forme, une structure propre. Le lieu est un élément d'ordre temporel dès lors qu'il joue un rôle historique : il assure l'ancrage d'un moment narratif, d'un événement, mais conserve aussi comme l'explique Gaston Bachelard, du « temps comprimé », un temps plus intime, plus subjectif. Du côté de l'espace et du côté du temps, le lieu réalise la coordination spatio-temporelle, chronotopique, sans laquelle la représentation ne peut être figurée.

Sur le plan de l'espace de représentation, nous ne parlerons pas de « chronotopes » mais de « figures chronotopiques », celle-ci résultant d'une analyse préalable des chronotopes que sont les lieux. Les figures chronotopiques désignent la forme et la structure qui composent et déterminent l'espace de représentation. Elles permettent aussi sa mise en mouvement. Ainsi, dans *Voyage au bout de la nuit*, s'affirme la figure chronotopique d'une circularité, porteuse d'une spatio-temporalité qu'il faut opposer à la figure chronotopique d'un recentrement, signifiant une autre spatio-temporalité.

Dans son essai, Tara Collington envisage le chronotope et les figures chronotopiques comme un objet d'étude pluriel : un roman posséderait à lui seul plusieurs implications chronotopiques à même d'entrer en dialogue. Ce dialogisme chronotopique ramène l'étude vers les fondements de la pensée bakhtinienne, et a été analysé par Lynne Pearce (*Reading Dialogics*, Arnold, 1994), pour qui la multiplicité, la diversité et la hiérarchisation des chronotopes sont caractéristiques du roman moderne (fin XIX^e siècle). Plus chronotopique alors que tous les autres, le roman moderne résulterait de tensions chronotopiques, d'un dialogue qui pourrait prendre des formes diverses. Selon Lynne Pearce, le chronotope, envisagé dans ses interactions, s'avère utile à la définition du roman moderne car il permet de saisir l'intrigue au point où elle se perd, c'est-à-dire dans les croisements de l'espace et du temps, catégories qui tendent l'une et l'autre à se disloquer ou à se dissoudre. Lynne Pearce parle à ce sujet de « polychronotopie » (*Ibid.*, p.18).

L'espace de représentation du *Voyage au bout de la nuit* peut-il être défini sous un dialogue chronotopique ? Cette définition est-elle pertinente ? Une lecture formelle et structurelle du *Voyage* s'est bel et bien dessinée au fil de notre analyse. L'espace de représentation du *Voyage* trouve ses limites dans un format circulaire qui empêche la pure définition de l'ailleurs (l'utopie du voyage) pour le ramener à un point initial et central : l'image d'une blessure. Ce décentrement laisse place à un recentrement, la ligne horizontale, courbée, circulaire, à une ligne verticale descendante. Il faut, au personnage et à l'énonciation

(focalisée d'un narrateur), atteindre une certaine profondeur, transgressive, pour se libérer de la charge de la surface, du plan réalisé du texte, de l'image du corps blessé. Cette libération repose sur l'annulation dialectique d'un mouvement circulaire (redoublement inversif), et prend effet à travers un mouvement ascensionnel.

L'épisode de la guerre dans *Voyage*, à promouvoir la circularité du récit, l'isotopie et le resserrement thématique du récit, construit un espace-temps mémoriel, obsessionnel. Contre cette forme circulaire, mais en avouant sa nécessité préalable – dynamique mémorielle, recherche d'une trame existentielle –, le texte célinien est attiré par une verticalité. S'il ne méprend pas la ligne descendante, il s'en sert pour trouver cette impulsion nécessaire à l'élaboration fictionnelle de l'énoncé : l'énonciation quitte cette surface, cette circularité propre à un mouvement mémoriel, pour atteindre un ailleurs, lui donner un statut de fiction. Entre une ligne circulaire qui détermine le plan mémoriel de la surface narrative, et une ligne verticale qui atteste d'une fictionnalité narrative, le dialogisme structurel célinien réactive le débat entre « mémoire » et « fiction ». Le récit célinien puise son imaginaire du côté d'un vécu, mais n'a de cesse que de s'en détacher pour accéder à une fiction plus libre, plus autonome. Ce dialogisme chronotopique témoigne des réactions conceptuelles du texte célinien devant la « crise de la fiction » dont a très bien parlé Henri Godard.

Pour Tara Collington, il y aurait cependant une chronotopie dominante dont les autres dépendraient, ou dont il s'agirait de contester l'autorité. Sous ce point de vue, la figure chronotopique célinienne d'une circularité accède à un statut particulier, en ce que, alors même qu'elle est indéniable – quant à la formation d'un espace romanesque –, elle semble refusée. L'image du cercle, et plus encore son mouvement circulaire, entraîne l'œuvre dans un cheminement incontestable. La constance du cercle, la force établie du centre, jusqu'à son approfondissement, font acte d'autorité.

L'ascension d'un mouvement vertical, esquissée dès *Voyage*, saura-t-elle se défaire de cette circularité cloisonnante dans *Mort à crédit*, *Casse-pipe* et *Guignol's band* ? La chronotopie célinienne existe dans sa mise en péril, dans son miroir contrariant, car s'y intègre le sens d'une œuvre qui se cherche entre les pôles contradictoires d'un « vécu » et d'une « fiction ». La recherche passe chez Céline par ce dialogisme oppositionnel où, de la contradiction des formes, naît leur sens propre. L'écriture, sous tension, est occupée par un rapport conflictuel au sein duquel chaque mouvement tient à supprimer l'autre. Ainsi, face à une chronotopie calquée sur l'image circulaire du *Voyage*, les romans de *Mort à crédit*, *Casse-pipe* et *Guignol's band*, imposent le travers chronotopique d'une ligne verticale plus assurée.

D'un plan horizontal, que la circularité porte en défaut, vers un plan vertical, le conflit chronotopique travaille à l'évolution de l'espace de représentation. Dans cette dimension chronotopique conflictuelle, l'écrivain trouve la possibilité d'une évolution structurelle, et assure à son œuvre le rêve d'une issue. Le conflit chronotopique engage le mouvement structurel de l'œuvre – il faut deux axes, deux directives différentes pour qu'un mouvement puisse se construire. Contre une figure chronotopique attestée dès le premier roman célinien, une nouvelle forme chronotopique s'impose, à peine esquissée dans *Voyage*. Suivant ces observations, encore superficielles, nous pouvons suivre ce précepte, selon lequel :

La tâche du critique consiste donc à comprendre de quelle façon le chronotope (ou la perspective dominante) d'un texte se trouve déstabilisé et remis en question⁷.

Le principe du dialogisme chronotopique, ces relations entre figures chronotopiques, promulguent une instabilité nécessaire à la dynamique du texte. Les travaux d'Anthony Wall nous apprennent à juste titre que le « chronotope » est une notion qui enferme moins l'œuvre dans un espace-temps déterminé et fixe que dans un espace-temps évolutif, changeant : le chronotope tient surtout à l'importance des discordances et des changements et rend compte de l'estime que Bakhtine porte au roman (par opposition au genre épique, à l'épopée) qu'il considère comme un genre de l'à venir.

La superposition que nous étudions se trouve dans la façon dont les textes littéraires que nous analysons prennent de la matière représentée et la redistribuent selon des hiérarchies sémantiques hautement significatives. De cette façon, nous faisons ressortir le dynamisme du chronotope, dynamisme inhérent à la combinaison complexe d'éléments spatiaux et temporels dans une seule entité sémantique. Nous comptons également montrer par-là l'aspect mouvementé de ce concept [chronotope] car, dans la mesure où nous le comprenons au niveau mouvant de la représentation, et non plus uniquement sur le plan du représenté, nous serons à même de comprendre la chronotopie comme un processus en train de se dérouler et non pas dans une relation fixe et prédéterminée. Ce processus se saisit donc dans la façon dont le sens et le savoir se construisent dans le texte⁸.

Le mouvement serait une caractéristique inhérente au genre romanesque, et fidéliserait ses composantes chronotopiques à l'enjeu d'une « chronotopie ». Anthony Wall évoque une chronotopie sur le plan représenté de l'espace-temps, mais aussi sur le plan de la représentation qui émerge de l'identification des réseaux sémantiques, dépendant d'une

⁷ *Id.*, p. 54.

⁸ Anthony Wall, *Superposer (Essai sur les métalangages littéraires)*, Montréal, XYZ, 1996, (coll. « Théorie et littérature »), p. 15.

hiérarchisation singulière du « savoir ». L'espace-temps de la représentation nous rappelle sans cesse que le roman est une conceptualisation, une structure qui se développe dans l'espace en un temps particulier. Suivant cette analyse, nous considérerons le chronotope comme une composante intégrée dans le roman (les lieux seront ainsi les chronotopes nécessaires à l'identification de l'espace représenté), et la figure chronotopique comme la corrélation spatio-temporelle qui permet à un roman de se lire comme « espace de représentation », susceptible d'accueillir une pensée, une conceptualisation singulière. L'évolution contestataire de la figure chronotopique circulaire, sur le plan de la représentation, nous rappelle ainsi que le roman célinien s'inscrit dans ce processus d'appréhension continu, qui comprend des métamorphoses conceptuelles. La chronotopie (c'est-à-dire le mouvement chronotopique) privilégiée chez Céline devant toute sédimentation chronotopique, devient l'objet de notre prochaine étude.

Dans les romans de *Mort à crédit*, *Casse-pipe*, et *Guignol's band*, l'espace romanesque perdrait sa stabilité pour se rendre à une métamorphose essentiellement temporelle, mais visiblement spatiale. En crise, le temps, serait soumis à la nécessité d'une métamorphose assumée, sur le plan spatio-temporel, par une évolution structurelle. L'espace de représentation célinien tirerait d'un problème temporel le pouvoir de sa reformulation. L'espace de représentation, chez Céline, n'existerait pas « formellement » (imposition de la forme) mais « métamorphiquement » (transformation des formes).

L'analyse de cette évolution, entre *Mort à crédit* et *Guignol's band*, exige une lecture diachronique de l'œuvre célinienne. Cette lecture diachronique épouse le mouvement progressif de la représentation dans ce triptyque, construit autour d'un sujet lui-même évolutif – de l'enfance de Ferdinand aux débordements de sa jeunesse. La reconnaissance de certaines figures chronotopiques, d'un roman à l'autre, nous permettra cependant de saisir, d'un point de vue synchronique, ce qui habite l'œuvre célinienne à quelque endroit que nous nous situons.

En nous appuyant sur une analyse des chronotopes que sont les lieux, dans *Mort à crédit*, *Casse-pipe* et *Guignol's band*, nous souhaiterions comprendre comment des composantes spatio-temporelles construisent un espace de représentation, le structurent, le dynamisent. De l'analyse des chronotopes à l'identification de figures chronotopiques, de l'analyse de l'espace représenté à l'identification d'un espace de représentation, nous voudrions saisir ce mouvement poétique qui décrit le geste d'écriture célinien (formes poétiques et imaginaires).

1) *Mort à crédit* : déclinaison problématique d'un modèle structurel

Dans *Mort à crédit*, se décline une spatio-temporalité connue, fidèle aux figures chronotopiques du *Voyage*. Un espace-temps circulaire, cyclique, continue de limiter la représentation. L'expression d'un retrait, celui du personnage dans une profondeur spatio-temporelle occupe à nouveau la partie centrale du récit. Une tentative de libération s'exerce dans la dernière partie du roman sous un schéma ascensionnel. Cette similarité structurelle met en exergue la valeur obsessionnelle du geste d'écriture célinien. La problématique du *Voyage au bout de la nuit* se reconstruit dans *Mort à crédit*, et ce sont les mêmes résistances, les mêmes solutions que propose la représentation célinienne dans ce second roman.

Le contexte narratif change, certes, mais l'on y retrouve l'instance d'une blessure. Stephen Day identifie le personnage de *Mort à crédit* à un « enfant écorché vif », thème nodal d'« un grand nombre de romans picaresques traditionnels⁹ ». Céline donne au problème à la fois physique et existentiel de la blessure un sens plus intime dans ce second roman. *Mort à crédit* n'a plus rien à voir avec la guerre, et pourtant il y conduit. Le roman ouvre ce qu'Henri Godard appelle le « cycle de Ferdinand », un triptyque romanesque qui comprend en suivant *Casse-pipe*, introduction à un récit de guerre, et *Guignol's band*, les années de l'exil heureux loin du front de guerre.

Ce que *Voyage* affirme sans introduction, cette guerre, cette blessure, le triptyque le développe de façon progressive, suivant la croissance douloureuse de son personnage. Ferdinand est un personnage qui demande à grandir, et à travers lui une écriture, une poétique demande à se libérer. Entre *Mort à crédit* et *Guignol's band*, c'est le problème et les solutions apportées à cette croissance, cette élévation du personnage dans l'espace-temps, qui sont introduits. Le personnage, prisonnier de sa mémoire, de données identitaires et filiales, conduit en focalisation interne à une représentation limitée. A l'inverse, le personnage, rêvant de fiction, est attiré par les données légendaires, virtuelles, et nécessairement transgressives, une représentation plus ouverte. Annie Montaut perçoit bien ce rêve obsessionnel d'une

⁹ Stephen Day, « Le discours de l'enfant écorché vif dans *Mort à crédit* (Quelques aspects de l'ambiguïté dans le discours de Ferdinand) », in : *Actes du colloque international de Paris, Céline, (27-30 juillet 1976)*, p. 107-122.

amplitude spatio-temporelle dans *Mort à crédit*, et nous suivrons, à l'initiale de notre étude, ces quelques lignes :

Dès les premières scènes délirantes la manie absolutante de Ferdinand s'était risquée à l'infini : toutes s'achèvent dans les étoiles, en plein ciel, en pleine sublimité littérale. Car Ferdinand ne « tient » plus dans le monde social trop petit qui lui est imparti : « je grandissais de partout. Je devenais sublime ». Il lui faut l'infini : « j'avais bouffé de l'infini ». Du simple point de vue vestimentaire, Ferdinand ne peut s'habiller « social » : il n'y « entre » pas, sa croissance tragique le voue à l'ordre du déguisement jamais fonctionnel. L'issue de nos délires, c'est généralement la giclée céleste, comme si l'oppression de la société déclenchait l'évasion aux étoiles¹⁰.

Le problème de la croissance du personnage, c'est celui d'une évasion spatio-temporelle, celui d'une ouverture qui s'affronte au drame du cloisonnement. La tentative d'une extraction est précisée dans l'épigraphe¹¹ qui annonce métaphoriquement le contenu du récit : l'enfermement carcéral thématé par cette « chanson de prison » est contré par l'injonction d'un départ (« Habillez-vous ! ») par le choix de la majuscule dans « Monde ». Mais là où Michaël Ferrier a raison de noter l'écart avec la forme sentencieuse qui ouvrait *Voyage au bout de la nuit*¹² », de repérer l'allégresse et l'enthousiasme derrière la modalité exclamative, il oublie quelques indices significatifs. A travers les premiers mots de l'épigraphe de *Mort à crédit* – « Habillez-vous ! Un pantalon ! / Souvent trop court, parfois trop long. » – se révèle aussi l'inadéquation physique du personnage vis-à-vis de cet habit « social » qu'il est voué à porter. Contre l'injonction de l'habillage, *Mort à crédit* est un récit du dénudement et de l'oubli. C'est en passant par l'oubli d'un cadre social, de l'emprunte filiale même, que la fiction pourrait peut-être s'atteindre.

a) Autour du Passage des Bérésinas : réitération du cercle cloisonnant

1. La construction d'un espace circulaire : Puteaux, Courbevoie, Babylone

On a quitté rue de Babylone, pour se remettre en boutique, tenter encore la fortune, Passage des Bérésinas, entre la Bourse et les Boulevards. On avait un logement au-dessus de tout, en étage, trois pièces qui se reliaient par un tire-bouchon¹³.

¹⁰ Annie Montaut, « La séquence de l'Angleterre dans *Mort à crédit* : parole et allégorie », in : *id.*, p. 93-94

¹¹ *Mort à crédit*, p. 509.

¹² Michaël Ferrier, *Céline et la chanson*, *op. cit.*, p. 121-122 L'épigraphe du *Voyage au bout de la nuit* est interprétée ultérieurement : voir ci-dessous p. 174 sq.

¹³ *Mort à crédit*, p. 559-560.

Plus apaisé, après un prologue délirant et quelques bribes mémorielles en désordre, le récit célinien apporte à son lecteur ces quelques informations topographiques. Le déplacement géographique est construit sur une première déchirure : le verbe « quitter » annonce le lexique de la perte, de la négation. Cette déchirure renvoie aux scissions qui conceptualisent le temps, divisant un parcours biographique en plusieurs phases, mais aussi en plusieurs « lieux » dont *Mort à crédit*, comme les romans suivants, suit la trame. Les romans céliniens sont structurés par des départs, des passages d'un lieu à un autre – de là, ils tiennent leur dynamique.

Il est des départs qui restent à demi-mots. Ces départs trouvent dans ce silence leur ampleur dramatique. Ils s'assimilent à une blessure silencieuse, psychologique. Ainsi, la petite enfance en nourrice à Puteaux, l'existence éloignée des parents à Courbevoie, et le repli rue de Babylone sont à peine évoqués. Vera Maurice remarque combien « cette époque reste une zone d'ombre et de silence, détail d'autant plus curieux pour un auteur qui s'appuie sur des fondements autobiographiques pour sa transposition romanesque¹⁴ ».

Cette timidité évocatrice du texte traduit une perte informative significative. D'abord, elle assure la crédibilité du récit célinien : le personnage bien jeune, dédoublé plus tard en narrateur, ne peut vraiment se rappeler cette partie de sa vie (selon les sources de la transposition autobiographique, il aurait entre 0 et 5 ans). De plus, cette négation participe à l'émergence d'un oubli fondamental : privée du détail vécu des souvenirs, cette mémoire pré-enfantine, vierge, s'ouvre à l'emprise imaginaire, à l'invention du bonheur. Par contraste, la mémoire célinienne rapportée (voire saturée par) à un vécu¹⁵, semble marquée « au noir¹⁶ ». Contre ce noircissement, Puteaux reste ainsi le lieu d'une amnésie qui satisfait les joies de l'invention. Cet oubli heureux, initial, progresse avec les mentions de Courbevoie et de la rue de Babylone vers une mémoire déceptive dont la voix narrative aura pour devise de se défaire.

Quand j'étais plus petit encore, à Puteaux, chez la nourrice, mes parents montaient là-haut me voir le dimanche. Y avait beaucoup d'air. Ils ont toujours réglé d'avance. Jamais un sou de dette. Même au milieu des pires déboires. A Courbevoie seulement à force de soucis et de se priver sur bien des choses, ma mère s'est mise à tousser¹⁷.

¹⁴ Vera Maurice, « Les résonances du séjour à Puteaux dans l'écriture célinienne », in : *Actes du colloque international de Paris, L.-F. Céline (2-4 juillet 1992)*, Tusson et Paris : Du Lérot et Société d'études céliniennes, 1993, p. 221.

¹⁵ Dimension autobiographique de l'œuvre étudiée par Henri Godard, dans « Le roman-autobiographie », in : *Poétique de Céline, op. cit.*, p. 367-446.

¹⁶ Pour reprendre le vocabulaire chromatique de Denise Aebersold, qui explique comment la spiritualité célinienne est inscrite dans le malheur, une « foi dans l'ombre », ce qu'elle appelle « goétie ». Voir : *Goétie de Céline*, Paris, Société d'études céliniennes, 2006.

¹⁷ *Mort à crédit*, p. 551.

Le fils, gardé à Puteaux¹⁸ dans les hauteurs de la ville mais aussi dans une haute attention familiale, paraît baigner dans une affection encore possible. Le seul mot prononcé, « nourrice », suffit à remémorer le sentiment d'une plénitude physique. La dictée du bonheur est écourtée par le mobile de l'argent, l'exigence d'une privation associée au thème de la mère. La figure de la mère, absente de Puteaux¹⁹, participe, dès son introduction, au cloisonnement infernal de la représentation. Sans cette présence maternelle, la figure du père reste associée à ce que Vera Maurice décrit comme un « effet pictural surréaliste à la manière d'un Salvador Dali²⁰ » : « De chez ma nourrice à Puteaux, du jardin, on dominait tout Paris. Quand il montait me voir papa, le vent lui ébouriffait les moustaches. C'est ça mon premier souvenir²¹ ». En souvenir donc, trop vague pour constituer une forme réalisée, mais comme une présence sensible, il reste au personnage cette vision verticale (« dominait tout Paris ») et aérienne (« Y avait beaucoup d'air »²²) – vision à laquelle il empruntera toutes ses rêveries, tout un imaginaire que la relégation du souvenir, son impossible formulation, provoqueront par contraste.

Résonne aussi ce nom, « Courbevoie », qui introduit le tracé de la ligne « courbe », une spatialité circulaire qui brise l'aspiration verticale²³. Cette circularité, rattachée au thème de la privation (à Courbevoie [...] à force de soucis et de se priver), réprime le sentiment initial d'une complétude (bonheur) en évoquant un espace réducteur.

¹⁸ Pour être plus précis quant à la transposition qu'opère ici le texte célinien, nous pouvons rappeler que Louis-Destouches a été séparé de ses parents deux ou trois jours après sa naissance pour être mis en nourrice dans l'Yonne. Ce n'est qu'au bout d'un an qu'il sera envoyé à Puteaux pour passer les deux années suivantes, chez une autre nourrice. Voir : Vera Maurice, « Les résonances du séjour à Puteaux dans l'écriture célinienne », in : *Actes du colloque international de Paris, L-F Céline (2-4 juillet 1992)*, op. cit., p. 221 : « Il passe sa première année à Voisines et les deux suivantes à Puteaux, rue des Valettes, – le “sentier des Bergères” de l'écriture romanesque – aux soins de deux nourrices différentes. [...] Sa première nourrice ne figure pas dans la textualité ; quant à celle de Puteaux, Céline en parle rarement : dans sa correspondance, il la cite dans une lettre à Albert Paraz ; dans l'œuvre littéraire, elle fait l'objet de quelques allusions narratives, dans *Mort à crédit*, *Féerie pour une autre fois I* et *D'un château l'autre*. »

¹⁹ Le lieu de Puteaux est lié au souvenir du père, ou alors à celui du couple parental pris dans son sens global.

²⁰ Vera Maurice, « Les résonances du séjour à Puteaux dans l'écriture célinienne », in : *Actes du colloque international de Paris, L-F Céline (2-4 juillet 1992)*, op. cit., p. 224.

²¹ *Mort à crédit*, p. 551-552.

²² Nous pouvons aussi lire quelques lignes plus loin, *Ibid.* : « De chez ma nourrice à Puteaux, du jardin, on dominait tout Paris. Quand il montait me voir papa, le vent lui ébouriffait les moustaches. C'est ça mon premier souvenir. »

²³ Courbevoie est un espace lié à la faillite familiale. C'est avec ce lieu que commence l'effondrement du rêve et le début de ce qui est présenté comme la réalité familiale : « Après la faillite dans les Modes à Courbevoie... » (*Id.*, p. 552). Après Courbevoie, la famille s'installe près de chez la grand-mère qui habite « Rue Montorgueil », et possède un magasin où la mère de Louis Destouches pourra travailler. Le nom choisi ici (d'après les sources biographiques, le magasin de la grand-mère, Céline Guillou, se situait rue de Provence) n'est pas anodin. Il décrit ici l'orgueil d'une famille qui se brise, une fierté qu'était à même de signifier la verticalité de l'espace de Puteaux.

Courbevoie existe dans la pensée célinienne sans que Louis Destouches n’y ait jamais vécu (il y fera plusieurs fois référence dans les romans ultérieurs²⁴). Mais il s’agit bien, d’un point de vue biographique, de son lieu de naissance. Ce nom appartient à une sémantique existentielle, à connotation populaire (il s’agit ici de « faire peuple²⁵ »), à laquelle Céline fait également référence dans sa correspondance :

[...] les petits clichés de mon quai, de ma rampe aux brumes... Cher Courbevoie ! Les vieux animaux reviennent mourir quand ils le peuvent à l’endroit de leur naissance. Ainsi je le voudrais bien, rien de plus²⁶.

La circularité toponymique du lieu serait relayée par une circularité d’ordre existentiel : en ce lieu, tendent à se réunir les deux points extrêmes de l’existence. Que la mort retrouve l’instant de la naissance, cela ne saurait mieux s’exprimer que dans l’image du cercle, où début et fin ne cessent de se confondre. Le narrateur se souvient, se projette en un passé qui prend la forme d’un avenir, suivant rétrospectivement le parcours d’un personnage grandissant. L’avenir donne une force au parcours mémoriel, mais cette énergie, appuyée par le détour éventuel de la fiction, reste attachée au passé, à un geste de retour qui est celui de la mémoire. Le récit, donné comme mémoriel, ne fait que ramener le sujet célinien vers un point autobiographique initial, celui où naissance et mort se confondent, où le seuil inchoatif du récit est déjà marqué par la qualité terminative, sous-jacente, du discours de l’énonciateur. L’impulsion du récit opère mais elle est simultanément faussée par la nature mémorielle du discours énonciatif, selon lequel il s’agit de revenir en arrière, de bloquer l’aperçu inédit du récit. Le processus mémoriel trace cette circularité d’ordre existentiel.

Circularité et mémoire correspondent, la nature autobiographique du roman trouvant dans ce rapprochement son sens spatial. La source autobiographique du texte célinien signe et délimite un champ de représentation, une spatialité qui ne cessera d’être remise en cause par les modalités de la fiction. L’analyse de l’espace représenté – à partir des lieux – fait ressortir à la fois ce mouvement délimitatif de la mémoire autobiographique (les preuves d’une circularité) et les échappées d’une mémoire nourrie (et ou dévoyée) par la fiction (non sans lien avec l’oubli). L’équilibre romanesque de la transposition célinienne se lit dans l’interrogation active de cette circularité. La transposition célinienne, entre autobiographie et

²⁴ Voir Henri Godard, « Notice », in : *Romans I, op. cit.*, p. 1415. Les mentions de Courbevoie apparaissent dans *Féerie I*, p.44, 159 ; *D’un château l’autre*, p. 3, 7, 229 ; *Nord*, p. 502 ; et *Rigodon*, p. 915, 920.

²⁵ Denise Aebersold, *Goétie de Céline, op. cit.*, p. 181 : « Courbevoie est allégué pour “faire peuple” [...] ». »

²⁶ Henri Godard, « Notice », in : *Romans I, op. cit.*, p. 1365 : Henri Godard reprend un extrait de la correspondance célinienne, d’une lettre à Albert Paraz datée du 25 décembre 1947.

fiction, ou entre circularité et dévoiement, trouverait son équilibre dans une spatialité oppositionnelle, voire conflictuelle²⁷.

Si Puteaux, (pré)souvenir volatil (aérien), dessine la nostalgie d'un mouvement vertical²⁸, si Courbevoie, en son nom et par sa logique existentielle, expose la délimitation circulaire d'une pensée, reste au roman célinien à accepter cette contrainte spatiale, ce passage de la domination verticale à la privation circulaire. Cette acceptation est signifiée par le lieu suivant, rue de Babylone, qui gagne en existence dans la mémoire du personnage²⁹. Les récits qui sont affiliés à ce lieu s'étendent davantage que les précédents. Autour de ce lieu s'agglutinent, par chapitres, des souvenirs (« La tante Armide » / « Grand-Mère Caroline », « le Père », « La sœur et les frères d'Auguste ») venant à former une généalogie, autrement dit un « cercle familial ». La thématique familiale est là pour asseoir les données de l'existence dans une circularité plus réaliste que philosophique, pour donner un corps mémoriel à cette circularité jusque là indicative.

L'unique observation topographique donnée de la « rue de Babylone » rend compte du passage entre un point de vue aérien et une restriction circulaire :

Notre logement, rue de Babylone, il donnait sur « les Missions ». Ils chantaient souvent les curés, même la nuit ils se relevaient pour recommencer leurs cantiques. Nous on pouvait pas les voir à cause du mur qui bouchait juste notre fenêtre. Ca faisait un peu d'obscurité³⁰.

La spiritualité qui entoure le lieu est freinée par l'obstruction d'un mur qui entraîne une obscurité. Le désir d'ascension (« ils se relevaient »), ici symbolisé par le « cantique » religieux³¹, sans pouvoir s'actualiser, est contraint à la répétition qu'indique par deux fois le préfixe « re- ». La tentation verticale qui entoure le lieu se transforme en une circularité énonciative, une répétition à même de promouvoir la dimension litannique du lieu. La fenêtre, issue possible, est condamnée. Les jalons de l'espace représenté sont posés de manière impérative, les valeurs cloisonnantes du lieu familial s'établissent, le récit de l'enfance se

²⁷ Cette esthétique du conflit touche la spatialité célinienne, et traduit aussi bien le fonctionnement de la pensée célinienne que son application dans les formes d'écriture (dialogisme, plurivocalisme) et les formes imaginaires (transcription d'une réalité / aspiration à l'irréel) du texte.

²⁸ Nous ne pouvons pas encore parler ici de dévoiement vers la fiction car la circularité mémorielle, qui confère un cadre au roman, n'est pas tout à fait dessinée.

²⁹ Louis Destouches vit aux côtés de ses parents à partir de l'âge de quatre ans. Il habite alors pendant deux ans avec ses parents qui viennent de quitter leur commerce à Courbevoie, dans un deux pièces, rue de Babylone.

³⁰ *Mort à crédit*, p. 549.

³¹ Le cantique exprime la gloire de Dieu ; il entretient un rapport inhérent avec une divinité subordonnant le monde ; il participe à un mouvement ascensionnel, quand il est défini par une voix qui s'élève vers une haute entité divine.

problématise : comment la rigidité de cet espace peut-elle assurer une place à un personnage en croissance ?

Si, de Puteaux à la rue de Babylone, en passant par Courbevoie, Céline accorde à son propre personnage une triple inscription géographique, c'est pour mieux rejeter l'élément parental, en retarder la filiation déjà douloureuse³². Puteaux, Courbevoie, Babylone – ces trois lieux, présentés en quelques lignes, préparent l'espace du « Passage des Bérésinas, entre la Bourse et les Boulevards ». La lourdeur allitérative du son [b] impose le lieu dans une contrainte spatiale : encadré par le monument de la Bourse, verticalité pesante (dimension de la chute, ou échec d'une verticalité ascensionnelle) et la circularité des Boulevards, le Passage des Bérésinas s'inscrit dans une spatialité quasi-carcérale. La sémantique du « passage » est loin de correspondre aux signifiés de l'ouverture et de l'issue.

Si, en la rue de Babylone, est synthétisé le lien qui fait passer de Puteaux (lieu d'amnésie) à Courbevoie (lieu de naissance pour une conscience mémorielle, existentielle), si le Passage des Bérésinas est amené par cette géographie synthétique, il est une répétition plus large à entrevoir : la mémoire structurelle d'une œuvre. Devant l'étouffement matériel et le cloisonnement formel qui annoncent le Passage des Bérésinas, nous assistons à la réitération d'un modèle structurel déjà observé. La circularité, effective dans la première partie du *Voyage au bout de la nuit*³³, se retrouve à l'initiale de ce nouveau roman célinien. Ainsi, pouvons-nous définir ce mouvement circulaire comme une autorité chronotopique de la représentation célinienne. Le premier enjeu de notre propos est de décrire le fonctionnement de cette circularité dans *Mort à crédit*, à la fois indépendamment (chaque roman est une unité qui possède ses propres mécanismes) et comparativement à ce qui déjà tend à s'affirmer comme un modèle chronotopique initiatique : *Voyage au bout de la nuit*.

³² Le père apparaît bien à Puteaux, mais sa figure est traitée de manière surréaliste (voir ci-dessus p. 168) Voir aussi, Denise Aebersold, *Goétie de Céline, op. cit.*, p. 181 : « L'écrivain se désigne l'enfant de trois lieux, mais d'une seule femme dont il précise le nom et la fonction. La mère réelle est effacée derrière Courbevoie, son lieu de naissance. Il en faut bien qu'il en soit ainsi, de quelque manière, si l'on veut comprendre la charge de ressentiment que révèle la caricature de Clémence, dans *Mort à crédit*. Elle dénonce un aspect monstrueux tel qu'a pu le rêver un fils mécontent de son sort. » Pour être plus précise à l'égard de cette expression, « enfant de trois lieux », Denise Aebersold cite un extrait de *Féerie pour une autre fois I*, p. 44 : « Je suis l'enfant du Passage Choiseul pour l'école et l'éducation ! de Puteaux par Mme Jouhaux, ma nourrice (sentier des Bergères) et de Courbevoie où je suis né. » Nous remarquons que la « rue de Babylone » est clairement écartée du propos célinien. Or, l'analyse topographique du roman nous montre que ce lieu importe pour construire la transition entre le « Passage des Bérésinas » (transposition du Passage Choiseul) et les deux lieux initiaux « Courbevoie » et « Puteaux ». Le propos célinien nous montre qu'il ne faut pas considérer ce lieu (Rue de Babylone) autrement que comme une transition entre l'espace-temps pré-mémoriel de la petite enfance, et celui sur lequel repose le récit d'enfance de Ferdinand (« pour l'école et l'éducation »).

³³ Voir schéma ci-dessus p. 103.

2. L'impossible Passage des Bérésinas : interprétation onomastique

Le Passage des Bérésinas est un nom inventé³⁴. L'onomastique célinienne pourrait ici annoncer la tendance fictive du texte célinien, c'est-à-dire entraîner un possible dévoiement par rapport à une circularité mémorielle préalablement établie. Trouver un passage, est-ce chez Céline s'éloigner de ce mode circulaire qui, telle une impasse, limite l'espace de représentation à la sphère d'une évolution attendue, prévisible ?

L'identification étymologique du mot « passage » contredit déjà ce présupposé. Le sens de ce mot ramène inévitablement l'espace célinien du côté du « cercle » quand il intègre la devise du seuil comme continuum d'une évolution cyclique. Denise Aerbersold nous rappelle que « Passage », « “paska” en grec, d'où vient le mot Pâques, engage toute une symbolique du cycle de l'évolution : saisons, mort et renouveau avec leurs seuils : Noël, Pâques, etc...³⁵ ». L'étymologie du mot, mémoire inconsciente, assigne au texte une spatialité circulaire.

En mouvement, cette circularité pourrait s'intégrer dans une logique transformationnelle, évolutive, renvoyant à la dimension primitive du « cycle » commentée par Bakhtine (à l'attention de la poétique rabelaisienne) :

On ne percevait pas la mort comme englobée dans une série temporelle, mais à la frontière du temps ; non dans une série de la vie, mais à sa lisière. Anéantissant le tableau hiérarchique du monde pour en créer un nouveau, Rabelais devait reconsidérer également la mort, la mettre à sa place dans un monde réel et, avant tout, la montrer, comme un élément indispensable de la vie elle-même [...] ³⁶.

Les pouvoirs religieux et sociétaires, à l'époque médiévale, font du temps un principe destructif. Seule la mort permet de conduire vers l'idée d'une dimension éternelle. François Rabelais s'extrait de cette conception médiévale pour replacer la mort au cœur d'une temporalité vivante. Ce temps vivant pactise avec une éternité concrète, inscrite dans le monde, dans ses mœurs agraires, ses fêtes et ses rituels guidés par la trame des saisons. Le temps rabelaisien force la ligne verticale de l'espace-temps médiéval à se courber, dès lors qu'elle regarde du côté d'une réalité concrète, et non transcendantale. Luttant contre une

³⁴ Ailleurs dans l'œuvre romanesque célinienne, nous trouvons d'autres appellations pour désigner ce lieu : « Passage des Vérododats » dans *Guignol's band I* (p. 256), ou bien le nom d'origine (source biographique), « Passage Choiseul », dans les romans de *Féerie* et dans les romans de la *Trilogie allemande*. Dans *Voyage*, le nom donné au passage dans *Mort à crédit* apparaît déjà (Voir *Voyage*, p. 359).

³⁵ Denise Aerbersold, *Goétie de Céline, op. cit.*, p. 155.

³⁶ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman, op. cit.*, p. 338-339.

verticalité hiérarchique, où le monde se définit sous la dépendance du pouvoir divin, le texte rabelaisien postule un temps cyclique représenté par un espace circulaire. Cet espace-temps engage une renaissance. La renaissance est intégrée derrière un temps infini qui, circulaire, n'en finit pas de revenir vers lui-même. L'idée de la mort, au cœur d'une dynamique cyclique se trouve rapprochée de la vie. L'évolution du temps trouve, derrière ce modèle, une nouvelle forme d'éternité, plus prosaïque mais aussi plus positive : « Une graine semée en engendre un grand nombre, le regain recouvre toujours les unités détruites. Et ces unités ne sont ni individualisées, ni isolées : elles se perdent dans la masse croissante et multiple des vies nouvelles³⁷ ».

Ce temps rabelaisien, d'origine agraire, de forme cyclique et de dimension folklorique, lutte contre toutes les formes de déchirures (entre monde privé et monde collectif) et construit une philosophie concrète du temps, qui permet au monde de trouver des valeurs « universel(le)s et illimité(es)³⁸ ». Là où la circularité de l'espace-temps rabelaisien est comprise comme un élargissement, une ouverture, le récit célinien souffre d'une circularité cloisonnante et étouffante. A l'encontre d'un temps cyclique, le temps célinien s'interdit certains postulats traditionnels ; l'image circulaire de la modernité (cette figure chronotopique du « cercle – cycle » qui aurait donné naissance au roman moderne) pâtit de sa propre stérilité. Sans doute, est-ce dans ce sens que Denise Aebersold ajoute à son propos « que le geste réflexe de Céline consiste à refuser le passage de ces moments cruciaux ou de leurs analogues qu'il subvertit³⁹ ». Chez Céline, l'homme ne s'adapte plus à la marche cyclique du monde. Ce temps cosmique, circulaire, en lequel fusionne mort et renaissance, devient une limitation contraignante. Chez Rabelais, la fonction du seuil, inhérente à celle de cycle, privilégie une métamorphose de l'espace, favorise sa renaissance (répétition positive), la perpétuation d'un principe vital en lequel la mort se trouve parfaitement intégrée. Chez Céline, la circularité existe sans assumer cette fonction. La répétition qui soutient cette circularité y change de sens, imposant tout au contraire une spatio-temporalité de l'immobilité et de l'immuabilité. Ce phénomène, déjà aperçu dans notre lecture de la première partie du *Voyage au bout de la nuit*⁴⁰, s'accroît dans *Mort à crédit*.

³⁷ *Id.*, p. 352.

³⁸ *Id.*, p. 383 : « Rabelais semble révéler à nos yeux le chronotope de l'existence humaine, illimité et universel. Voilà qui était en parfaite harmonie avec l'époque des grandes découvertes géographiques et cosmologiques qui approchait. »

³⁹ Denise Aebersold, *Goétie de Céline*, *op. cit.*, p. 155.

⁴⁰ Voir ci-dessus, p. 143.

Répétition sans transformation possible, sans ouverture, sans mouvement, mais alors accentuelle ... c'est ce que postulerait les « sources de la Bérésina⁴¹ ». Pourquoi ce nom, « Bérésinas » ? Si le « Passage » n'assure pas sa fonction d'ouverture, de seuil au sein d'une circularité cyclique, peut-être faut-il chercher la raison dans ce toponyme ? Ce nom, loin d'être anodin, explique au premier abord une douleur dont traite explicitement l'ensemble du roman (douleur familiale). Le mot « Bérésinas » est aussi à réinscrire sous l'épigraphe du *Voyage au bout de la nuit*, donnée (paradoxalement⁴²) à l'initiale de l'œuvre romanesque célinienne, tel un avertissement. Nom initiatique donc, « Bérésinas » reste une reprise dont il importe de détailler le fonctionnement et la signification accentuelle, puis de comprendre en quoi elle empêche un « Passage » de s'ouvrir à ce moment du récit.

En épigraphe du *Voyage*, Céline reprend un chant traditionnel suisse, le *Beresina Lied*, « en l'attribuant aux gardes suisses mourant pour la défense des Tuileries » [d'où la date approximative : 1793⁴³]. En réalité, ce chant était « entonné par les Suisses de la Grande Armée à l'Aube de leur dernier combat sur la Bérésina [1812]⁴⁴ ». Le lieu de la « Bérésina » n'est pas maintenu dans *Voyage au bout de la nuit*, mais apparaît dans *Mort à crédit* sous une orthographe plurielle (« Passage des Bérésinas »), où il trouve une justification métaphorique.

Devant ces références manquantes ou transformées, l'emprunt célinien se veut déjà détournement. Ce détournement va plus loin lorsque, dans la reprise de l'épigraphe du *Voyage*, Céline donne une traduction biaisée du texte mais d'autant plus significative. Céline aurait eu accès à ce chant grâce à une traduction de Gonzague de Reynold reprise par Philippe Amignet dans le *Crapouillot* en janvier 1932⁴⁵. Mais ce dernier, par erreur de transcription, déforme la traduction « *Sous un ciel où rien ne luit* » pour y substituer « *Dans un ciel où rien ne luit* ». Céline reprend à son tour le texte, transformant l'article indéfini en article défini

⁴¹ Nous empruntons l'expression au titre de l'article de Jean Castiglia, « Aux sources de la Bérésina : la recherche du chant perdu... », in : *Actes du Colloque de Toulouse, L.-F. Céline, (5-7 juillet 1990)*, Tusson et Paris, Du Lérot et Société d'études céliniennes, 1991, p. 61-75.

⁴² L'usage de l'épigraphe marquerait davantage une fin (rapport avec la mort / les tombes) qu'un début. Le thème de la mort ouvre la pensée célinienne, permet aussi la naissance du texte : ouvrir un roman avec une épigraphe paraît déjà provocateur.

⁴³ Jean Castiglia, « Aux sources de la Bérésina : la recherche du chant perdu... », in : *Actes du Colloque de Toulouse, L.-F. Céline, (5-7 juillet 1990)*, op. cit., p. 71 : « Or, les Gardes suisses n'existent plus en France depuis le massacre des Tuileries le 10 août 1792 où ils s'étaient sacrifiés pour le roi d'un pays étranger au leur, préfiguration lourde de sens pour Céline, d'un avenir où la disparition de l'idée de nation entraînera un "mercenariat" généralisé. »

⁴⁴ Philippe Alméras, *Dictionnaire Céline*, Paris, Plon, 2004, p. 105-107.

⁴⁵ Voir à ce sujet, Jean Castiglia, « A propos de la Chanson des gardes suisses : une autre source », in : *L'Année Céline 1994 (Revue d'actualité célinienne, Textes – Chronique – Documents – Etudes)*, Tusson et Paris, Du Lérot et IMEC, 1995, p. 307. Jean Castiglia apporte ici une précision et une correction à son article précédemment publié [dans les *Actes du colloque de Toulouse, L.-F. Céline, (5-7 juillet 1990)*, op. cit.], où il accordait la connaissance par Céline de ce chant à la traduction directe de Gonzague de Reynold dans le livre, tiré d'un spectacle, *La Gloire qui chante*.

(« dans le Ciel » au lieu de « un ciel ») – signe d’une appropriation. Il ajoute encore des majuscules aux termes spatio-temporels (« Hiver », « Nuit », « Ciel ») – ce qui nous invite à évaluer, dès l’épigraphe du *Voyage*, la pertinence chronotopique de l’œuvre célinienne.

Si *Voyage* pose un cadre nocturne, exploitant les formes d’un aveuglement⁴⁶, *Mort à crédit* illustre le troisième vers de l’épigraphe : « Nous cherchons notre passage ». Or, cette recherche du « seuil », du « passage », est justifiée par le blocage qu’induit le lieu des Bérésinas dans *Mort à crédit*, l’impossibilité transformatrice d’une dimension cyclique.

La stérilité du « Passage » se lit déjà dans le traitement célinien du *Beresina Lied*, entre les vers tronqués de l’épigraphe⁴⁷. Dans l’emprunt célinien, le texte est délibérément écourté se suffisant à la première strophe du chant. A lire aujourd’hui l’ensemble du *Beresina Lied*⁴⁸, nous comprenons que l’intérêt de ce chant pour Céline réside dans sa thématique funeste. Le « passage » reste fermé. Repris, le texte n’accède pas à sa circularité cyclique, ne valorise plus la fusion « mort / renaissance » qui existe dans le chant d’origine ; le dernier vers d’un troisième couplet aurait pourtant pu annoncer cette fusion : « Le printemps, l’espoir – La mort ! ». Si le thème de la mort recouvre l’ensemble du chant, il tend cependant à pactiser avec la vie. Or, Céline se déprend de cette vitalité. Il « refuse le mouvement qui donne à ce chant allant de la vie vers la mort l’espoir d’une résurrection de la mort vers la vie », comme le soutient Denise Aebersold. Il refuse le principe positif d’un « mouvement cyclique ».

En supprimant à ce chant son issue positive, Céline le ramène au plus près de l’expression populaire qui donne à un épisode historique sa notoriété : « C’est la Bérésina ! ». La « bataille de la Bérésina », bien que gagnée par Napoléon 1^{er}, reste dans la conscience collective une défaite sacrificielle, le synonyme d’une déroute alliée au souvenir de nombreuses pertes. La mort s’intègre dans la signification du mot contre toute donnée victorieuse et avec elle, c’est toute l’idée de « nation », comme l’a montré Jean Castiglia qui souffre. En reprenant ce mot, Céline insiste sur l’aspect pessimiste de sa signification et met

⁴⁶ Aveuglement incarné par Robinson ; voir ci-dessus p. 149-150.

⁴⁷ Denise Aebersold effectue, avant nous, ce lien entre la problématique du « passage » dans l’épigraphe célinienne (reprise du *Beresina Lied*) et le texte de *Mort à crédit*. Voir, *Goétie de Céline, op. cit.*, p 27-29 : « On retrouvera le même procédé dans la description du Passage des Bérésinas de *Mort à crédit* où se déroule l’enfance de Ferdinand, procédé systématiquement reconduit dans le roman et dans *Voyage au bout de la nuit*, en amont. » Ce procédé consiste en un blocage de la dynamique cyclique (mort / renaissance).

⁴⁸ Voir Jean Castiglia, « Aux sources de la Bérésina : la recherche du chant perdu... », in : *Actes du Colloque de Toulouse, L.-F. Céline, (5-7 juillet 1990), op. cit.*, p. 69 : Traduction de G. de Reynold dans *La Gloire qui chante* : « Notre vie est un voyage / Dans l’hiver et dans la nuit, / Nous cherchons notre passage / Sous un ciel où rien ne luit. – LES SOLDATS : La souffrance est le bagage / Qui meurtrit nos reins courbés. / Dans la plaine aux vents sauvages, / Combien sont déjà tombés ! – LE LIEUTENANT : Dans la plaine aux vents sauvages, / La neige les a couverts. / Notre vie est un voyage / Dans la nuit et dans l’hiver. – LES SOLDATS : Pleurs glacés, sur nos visages, / Vous ne pouvez plus couler. – LE LIEUTENANT : Et pourtant, amis, courage : / Demain va nous consoler ! – TOUS : Demain la fin du voyage / Le repos après l’effort / La patrie et le village, / Le printemps, l’espoir — La mort ! »

en valeur le problème de l'appartenance à une collectivité (la nation, qui sur le plan microcosmique de *Mort à crédit* pourrait renvoyer à la famille).

Ce nom de lieu, « Passage des Bérésinas », est attaché à un phénomène de reprise et de détournement qui se joue en deux temps : transposition du *Bérésinas lied* sous forme d'épigraphe dans *Voyage au bout de la nuit*, transposition de l'épigraphe dans la toponymie de *Mort à crédit*. L'acte de transposition, dans les deux cas, se définit comme une répétition stérile dès lors que celle-ci est détournée de sa vocation. Elle ne permet plus un recommencement, mais propose une réplique déformée, qui, en son contenu, condamne l'expression même d'une avancée.

La répétition travaille moins à la construction d'une spatio-temporalité cyclique (modèle positif du cercle) qu'à l'expression d'une tentative. L'acte de reprise exprime l'effort d'un texte pour accéder à une dimension positive, tandis que ses moyens d'actions restent limités (séquences éludées...). De tentative en tentative, le texte n'avance pas, mais ses problématiques s'accroissent, plus prégnantes dès lors que leurs solutions s'avèrent impossibles. Le récit célinien butte contre lui-même, se met délibérément en échec pour valoriser une spatio-temporalité de la reprise, de la tentative, de l'effort. Sous cet effort, le chant de la Bérésina exprime, plus dramatiquement encore, ses sources conflictuelles : souffrance chantée des soldats courant vers la mort, contre eux-mêmes. Le contexte, pourtant bien différent dans *Mort à crédit*, accentue ainsi implicitement la blessure initiatique du *Voyage au bout de la nuit*. *Mort à crédit* déplace la souffrance du personnage, mais l'esthétique sous-jacente du conflit reste présente. Conflits familiaux et disputes cloisonnent le texte et engagent la quête d'un passage, d'une issue, en même temps que l'expression circulaire de sa vanité.

3. Entre répétition et itération : cloisonnement et transgression

La répétition, stérile, construit un texte étouffé par son immobilisme. Cet immobilisme met à mal la progression du récit et la croissance du personnage. Alain Schaffner remarque comment dans *Mort à crédit*, « le caractère cyclique et répétitif des péripéties vient faire obstacle à la linéarité de l'apprentissage⁴⁹ ». Ce propos se confirme dès les premiers épisodes

⁴⁹ Alain Schaffner, « Une enfance à crédit, *Mort à crédit* : récit d'enfance et démesure », in : *Actes du XIV^e colloque international L.-F. Céline, La démesure*, (Paris, 5-7 juillet 2002), Paris, Société d'études céliniennes, 2003, p. 279.

du roman, qui mettent en place cette circularité. Par cloisonnement et contraction⁵⁰, la spatio-temporalité du récit se charge d'une tension sous-jacente. La thématique du conflit (familial), qui fait l'objet de répétition dans le récit célinien, illustre cette tension interne.

3.1 Première scène de dispute : un énoncé répétitif sous un point de vue extérieur

La première scène de dispute⁵¹ qui éclate au Passage des Bérésinas est motivée par le vol d'un mouchoir brodé lors d'une expédition commerciale de Clémence.

On me laissera pas voir. « Monte dans ta chambre, petit saligaud !... Va te coucher ! Fais ta prière !... » / Il mugit, il fonce, il explose, il va bombarder la cuistance. Après les clous il reste plus rien... Toute la quincaillerie est en bombe... ça fuse... ça gicle... ça résonne... Ma mère à genoux implore le pardon du Ciel... La table il la catapulte d'un grand coup de pompe... Elle se renverse sur elle... / « Sauve-toi Ferdinand » qu'elle a encore le temps de me crier. Je bondis. Je passe à travers une cascade de verres et de débris... Il carambole le piano, le gage d'une cliente... Il se connaît plus. Il rentre dedans au talon, le clavier éclate... C'est le tour de ma mère, c'est elle qui prend à présent... De ma chambre je l'entends qui hurle... / « Auguste ! Auguste ! Laisse-moi !... » et puis des brefs étouffements... / Je redescends un peu pour voir... Il la traîne le long de la rampe. Elle se raccroche. Elle l'enserme au cou. C'est ça qui la sauve. C'est lui qui se dégage... Il la renverse. Elle culbute... Elle fait des bonds dans l'étage... Des bonds mous... Elle se relève en bas... Il se barre alors lui... Il se tire par le magasin... Il s'en va dehors... Elle arrive à se remettre debout... Elle remonte dans la cuisine. Elle a du sang dans les cheveux. Elle se lave sur l'évier... Elle pleure... Elle suffoque... Elle rebalaye toute la casse... Il rentre très tard dans ces cas-là... C'est redevenu tout tranquille...⁵²

Ferdinand observe la scène. A travers son regard, une spatialité est mise en évidence. Un espace binaire se construit entre les thèmes du « il » et du « elle » qui renvoient au duo parental. Cette structuration binaire supporte un énoncé dialogique, voire conflictuel. La force conflictuelle du texte est maintenue par un dualisme qui rejette toute tierce personne. Ferdinand, personnage principal, reste en recul.

⁵⁰ Sur cet espace-temps contraignant, voir : Alain Cresciucci, *Les territoires céliniens*, op .cit., p. 108 : « Dans sa petite enfance, jusqu'au certificat d'études, ses déplacements dépendent de ses parents. Pris avec eux dans la clôture du passage, il n'en sort qu'à l'occasion des livraisons ou des expéditions extra-muros, si l'on peut dire, avec son père, sa mère, sa grand-mère et, une fois, avec l'oncle Edouard... Tout mouvement est menace. Quitter le foyer, c'est aller à l'aventure pour en revenir meurtri... Les livraisons dans les quartiers riches exposent à l'humiliation. »

⁵¹ Une autre scène de dispute apparaît précédemment dans le récit (*Mort à crédit*, p. 550). Mais, n'étant pas liée au Passage des Bérésinas, cette scène est à comprendre comme une annonce introductive.

⁵² *Mort à crédit*, p. 564.

Selon Paul Ricœur, l'espace dans le récit n'existe qu'à partir de la question du « point de vue », notion qui ne concerne pas uniquement l'espace mais engage aussi celle du temps⁵³. Le regard de Ferdinand, caché, dérobé, est un regard interdit : « on me laissera pas voir ». Le regard interdit est un regard qui ne doit pas exister, qui se trouve écarté de toute expression temporelle – quand le temps prend chez Paul Ricœur, comme chez d'autres, une valeur existentielle. Ce regard défait du temps, traduirait-il un espace sans repère temporel, en partie « déchronologisé » selon l'expression de Barthes⁵⁴ ? Le temps trouverait-il alors à s'abstraire du récit ?

Les valeurs du « regard interdit » dégagent le temps célinien de cette aporie. Tout « interdit » cache un « inter-dit », une invitation à dire entre les dire⁵⁵. Ainsi, à défaut d'une temporalité narrative – dont le personnage se trouve privé, se déploie une temporalité discursive. Entre les dire (ceux du père et de la mère ici), par cet « inter-dit », se loge un espace-temps discursif. Le temps de l'énonciation est valorisé chez Céline quand le temps narratif tend à perdre sa place.

En retrait, le « je » célinien laisse apparaître une scène fragmentée qui cherche sa continuité, privée de son moteur descriptif (le regard du personnage). Une série d'énoncés courts se succèdent en soumettant le récit à une impression de discontinuité. Le présent de narration – emploi de plus en plus fréquent dans *Mort à crédit* – dynamise la scène, la rend vivante, mais l'inscrit aussi dans une temporalité dépourvue de son sens chronologique, suspendue à un présent.

⁵³ Tara Collington qui, dans *Lectures chronotopiques* (*op. cit.*, p. 81), étudie la pensée de Bakhtine en la comparant à celle de Paul Ricœur explique que pour ce dernier : « Tout récit d'une expérience exige une perspective à partir de laquelle il est raconté. Ricœur souligne que cette notion de perspective se compose d'un plan spatial et d'un plan temporel, et note la prédominance de l'espace au niveau métaphorique puisque l'expression "point de vue" comporte un indice spatial. Il continue en notant que "[l]a conduite du récit ne va pas sans une combinaison de perspectives purement perceptives, impliquant position, angle d'ouverture, profondeur de champ », mais il semble accorder plus d'importance à la combinaison de perspectives temporelles en soulignant " le degré de complexité résultant de la composition entre perspectives temporelles multiples. " [Paul Ricœur, *Temps et Récit II*, Paris, Seuil, 1984, (points /essais), p. 179]. »

⁵⁴*Id.*, p. 80 : « Ricœur évoque Roland Barthes, lequel qualifie la sémiotique narrative comme une tentative de « déchronologiser » et de « relogifier » le récit. Ce processus fonctionne selon Ricœur, en "subordonnant tout aspect syntagmatique, donc temporel, du récit à un aspect paradigmatique, donc achronique, correspondant " (Paul Ricœur, *Temps et Récits II*, *op. cit.*, p. 63). Cette déchronologie trouble Ricœur car il y voit l'occultation du lien entre le récit et la narration. »

⁵⁵ Henri Lefebvre, *La production de l'espace*, *op. cit.*, p. 167 : « L'espace est signifiant ? Certes. De quoi ? De ce qu'il faut faire ou ne pas faire. Ce qui renvoie au pouvoir. Mais le message du pouvoir est toujours embrouillé, volontairement. Il se dissimule. L'espace ne dit pas tout. Il dit surtout l'interdit (l'inter-dit). Son mode d'existence, sa « réalité » pratique (incluant sa forme) diffère radicalement de la réalité (de l'être-là), d'un objet écrit, d'un livre. Résultat et raison, produit et produisant, c'est aussi un enjeu, un lieu de projets et d'actions mis en jeu par ces actions (stratégies), objet donc de paris sur le temps à venir, paris qui se disent, mais jamais complètement. »

S'ajoute un aspect répétitif. La répétition brise une linéarité narrative trop sûre d'elle-même. Elle oblige l'espace-temps du récit, projeté en arrière, à se courber. Avec le temps énonciatif et injonctif de la répétition, s'incline la spatio-temporalité du texte, se forme un espace-temps circulaire à travers lequel toute parole prononcée est un événement dont la progression semble interdite. L'interdit narratif est garanti par l'énonciation temporelle de la répétition. La répétition caractérise le discours interdit, celui du personnage : elle vient s'immiscer entre les dires, entre les gestes narratifs de la dispute. Elle est une façon de redonner une parole à un « je » pour lors écarté de la scène. A travers les yeux du personnage, situé en retrait, la scène prend un aspect répétitif, bloquée d'un point de vue narratif et étirée d'un point de vue énonciatif. Cet aspect répétitif fait du cercle familial une impasse qui finit par se refermer sur le personnage.

La forme répétitive du texte célinien serait-elle un moyen de déployer un regard interdit, celui qui se joue dessous, intime, tabou ? Forme énumérative d'abord avec l'ouverture des rythmes ternaires (« Monte... Va te coucher... Fais ta prière » / « Il fonce, il mugit, il explose » / « Ca fuse, ça gicle, ça résonne »), cette répétition accentuelle repose aussi sur le niveau lexical du texte avec une préférence pour le préfixe « re- » : « résonne » / « renverse » / « redescends » / « raccroche » / « relève » / « remettre » / rebalaye » / « rentre » / « redevenu ». A partir de ce préfixe, par un mécanisme dérivationnel, la langue célinienne s'enrichit. Or, les verbes choisis importent moins que le préfixe accolé. A l'infini, le processus de dérivation pourrait se poursuivre sur un axe paradigmatique qui étire le niveau énonciatif du texte mais bloque le déroulement de l'histoire (axe syntagmatique). La compétence du sujet énonciateur est privilégiée, remplaçant le « je » au centre d'un récit bloqué sur le plan syntagmatique. Cette compétence énonciative importe moins pour son contenu que pour sa continuité.

Ce préfixe, par son signifié (répétition) et parce qu'il est répété, pousse l'énoncé à se retourner sur lui-même, freiné en sa progression narrative. La dérivation repose sur une répétition préfixale – ici – qui défait les signifiants de leur substance sémantique et de leur nature morphologique (le néologisme stipule un avenir lexical), pour accentuer la présence de l'énonciateur : parler pour se faire entendre, répéter pour mieux se révéler, malgré l'interdit que lui impose le récit. Par l'évidement du signifié, et l'« épuisement du signifiant⁵⁶ », les termes utilisés deviennent strictement fonctionnels et matériels : ils perdent leur sens mais

⁵⁶ Expression d'Annie Montaut extrait d'un article sur lequel nous reviendrons ultérieurement (voir ci-dessous p. 680 : « La poésie de la grammaire chez Céline (Mise en substance de la forme et objectivation de l'intelligibilité) », in : *Poétique*, Paris, Seuil, avril 1982, n° 50, p. 226-235.

soulignent une présence. La répétition fonctionne de manière éliminatoire, supprimant au récit son ouverture sémantique, pour le focaliser. Cette fonction a bien été observée par Gérard Genette lorsqu'il écrit dans *Discours du récit* :

La « répétition » est en fait une construction de l'esprit, qui élimine de chaque occurrence tout ce qui lui appartient en propre pour n'en conserver que ce qu'elle partage avec toutes les autres de la même classe, et qui est une abstraction [...]⁵⁷.

Ce que les occurrences livrées au mouvement répétitif retiennent ici relève d'une présence subjective. Amené par un acte de répétition, le personnage, qui n'est encore qu'une abstraction, se replace au centre du récit, substituant au temps narratif qui le pose en retrait un temps purement énonciatif qui le pose en présence. La répétition cloisonne le récit, empêche sa progression, mais permet aussi l'affirmation d'un centre énonciatif. Le discours interdit, construit derrière l'axe syntagmatique du récit et contre son déroulement, se sert de ce préfixe « re- » comme d'un acte de rébellion. Il s'agit pour l'énonciateur de retrouver une place centrale – position qui induit, en contrepartie, son enfermement. Avec cette première dispute, ce sont les limites de l'espace familial, parental, qui sont posées, et la place problématique du « je » qui est annoncée.

3.2 Deuxième scène de dispute : un énoncé itératif sous un point de vue central

La deuxième dispute familiale qui survient dans le récit place, en toute logique, Ferdinand au centre du conflit. Ferdinand a commis l'irréparable faute à partir de laquelle le cercle familial, cette circularité déjà prédominante, se resserre. La gravité de la bêtise tient autant à la désobéissance de l'enfant (jouant à la fronde, jeu de tir contestataire⁵⁸), transgression d'un interdit, qu'à l'objet détruit : une horloge. Le temps est visé en son objectivation (son « cadran »), autrement dit en sa spatialité. L'objet chronologique est déconstruit au profit d'une nouvelle temporalité, plus subjective, plus significative aussi. L'horloge, détruite, engage le sentiment d'un temps immuable, qui ne progresse pas, ou simplement pour revenir, de manière analogique, vers les mêmes thématiques, les mêmes conflits. L'horloge brisée traduit le passage d'une temporalité progressive (circularité

⁵⁷ Gérard Genette, *Discours du récit*, op. cit., p. 111.

⁵⁸ *Mort à crédit*, p. 604 : « On va s'exercer ! Après on crèvera une vitrine !... [...] après on visera dans un flic ! »

cyclique) vers une temporalité négative, régressive. L'enchaînement narratif est contraint à l'immutabilité, à la répétition.

L'horloge apparaît dans le récit célinien comme un objet chronotopique⁵⁹. Au-delà de l'objet cassé (état), la responsabilité du sujet devant cette chronotopie s'engage. L'immutabilité construite par le sujet (par la destruction de l'horloge) se retourne contre lui : la riposte parentale devant l'enfant-garnement n'en finira pas de se dire et de se redire. Ces scènes de disputes se resserrent autour d'un centre à la fois dévalorisé et méprisé : Ferdinand⁶⁰.

A la maison, ça recommence, ça repique en trombe... C'est un ouragan... Mon père me déraille à fond, à pleins coups de bottes, il me fonce dans les côtes, il me marche dessus, il me déculotte. En plus il hurle que je l'assassine !... Que je devrais être à la Roquette ! Depuis toujours !... Ma mère supplie, étreint, se traîne, elle vocifère « qu'en prison ils deviennent encore plus féroces ». Je suis pire que tout ce qu'on imagine... Je suis à un poil de l'échafaud. Voilà où que je me trouve !... Popaul y était pour beaucoup, mais l'air aussi et la vadrouille... Je cherche pas d'excuses...⁶¹

Devant la faute commise, le personnage, jusqu'alors en retrait, devient central. Sa perception de l'espace-temps se focalise : l'espace-temps répétitif⁶² laisse place à un espace-temps itératif⁶³. La première dispute s'écrit dans une logique répétitive pour mieux placer le « je » énonciateur au centre du récit. Dans ce deuxième extrait, la position centrale de l'énonciateur est mise sous tension, directement concernée. L'espace-temps s'investit dramatiquement dès lors que la dispute n'est plus traitée de l'extérieur (Ferdinand, absent du conflit) mais de l'intérieur (Ferdinand, centre narratif du conflit). Par cette accentuation dramatique du texte, la répétition laisse place à l'itération.

Le passage de la répétition à l'itération révèle l'implication du sujet dans la spatio-temporalité du texte. La subjectivité de l'espace-temps se renforce quand le personnage en occupe le centre, et quand ce centre subjectif se trouve responsabilisé : au-delà d'une simple

⁵⁹ Objet chronotopique au sens bakhtinien du terme, compris, comme la présentation d'un espace capable de déterminer une perception singulière du temps.

⁶⁰ La dévalorisation du centre conduira le récit, nous le verrons, vers l'exploration d'un centre creux. Cela sera étudié dans notre analyse de l'épisode anglais, du lieu de Rochester. Voir ci-dessous, p. 191 sq.

⁶¹ *Mort à crédit*, p. 605.

⁶² Gérard Genette, *Discours du récit*, op. cit., p. 113-114 : Gérard Genette désigne « ce type de récit, où les récurrences de l'énoncé ne répondent à aucune récurrence d'événements, récit *répétitif* ». Dans l'extrait célinien étudié, le récit s'avère répétitif du fait qu'il est construit sur des gestes similaires (symétrie dialogique entre les gestes et réactions des parents), qui valent pour une seule unité événementielle, mais que l'énonciation prend soin de départager, selon le mode énonciatif d'une répétition qui engage le sens d'une répartition conflictuelle.

⁶³ *Id.*, p. 114. Gérard Genette désigne « ce type de récit, où une seule émission narrative assume ensemble plusieurs occurrences du même événement (c'est-à-dire encore une fois, plusieurs événements considérés dans leur seule analogie), nous le nommerons, récit *itératif*. » Dans l'extrait de *Mort à crédit* qui vient d'être cité, l'énonciation se veut unique mais laisse transparaître le sens d'une répétition événementielle.

perception, l'espace-temps du récit exprime les peurs et les désirs du personnage, point focal du texte. La répétition n'est plus seulement un état ou un constat, elle devient sous la définition de l'itération une appréhension.

L'extrait cité expose bien ce transfert de la répétition à l'itération, cette implication progressive du sujet dans l'appréhension spatio-temporelle. Sur le modèle de la dispute précédente, nous accédons d'abord à une logique répétitive où nous retrouvons le rôle joué par le préfixe « re- » (« ça recommence », « ça repique en trombe ») et l'importance énumérative du texte qui construit le rythme saccadé de la reprise. Ces valeurs sont relayées par le mode du conditionnel qui témoigne de la logique potentielle (en puissance) de l'itération. Le discours rapporté, du discours direct vers l'indirect libre, participe à cet effet de projection. Il traduit une peur personnelle, paranoïa qui pousse à la reprise du discours de l'autre – rôle joué en partie par la polyphonie célinienne⁶⁴. Le terme de « Roquette », espace carcéral, active un imaginaire où, redoutées, les notions d'immobilisme et d'immutabilité s'intègrent à la réalité. « Pour toujours » condense en une expression l'immutabilité du temps – expression où l'itération tend à se confondre avec un aspect duratif : l'itération ne participe-t-elle pas à l'expression d'une durée en puissance, alors d'autant plus dramatique ?

L'itération devient l'expression d'un centre narratif apeuré, un réflexe énonciatif qui pousse la représentation de la réalité à se projeter dans l'imaginaire, à s'étirer ou s'aggraver dans la projection paranoïaque. Si l'itération rend compte d'un malaise subjectif, ne profite-t-elle pas au personnage comme moyen d'évasion spatio-temporelle ? Un troisième extrait pourrait nous aider à vérifier cette hypothèse.

3.3 Troisième scène de dispute : resserrement répétitif et dépassement itératif

Une troisième scène de dispute éclate après le renvoi de Ferdinand par M. Lavelongue (employé de chez M. Berlope). La faute de Ferdinand se définit à nouveau comme une compromission, mais, cette fois, Ferdinand en est moins le complice que le moteur : il se

⁶⁴ Henri Godard, « De la langue au style », in : *Poétique de Céline, op. cit.*, 166-167 : « Le plurivocalisme que Bakhtine met en évidence est avant tout celui des discours sociaux. Mais le roman est d'autre part en lui-même une source de plurivocalisme. Parce qu'il est dans sa nature de faire entendre, en même temps que celle du narrateur, la parole des personnages, et même de leur pensée. » Un peu plus loin, Henri Godard ajoute au sujet de *Mort à crédit, Id.*, p. 177-178 : « Avec Céline, la discontinuité du récit, la segmentation de la phrase, favorisent encore le passage incessant d'une position à une autre. *Mort à crédit*, récit d'enfance et second roman dans lequel un style achevé de se trouver, développe et élabore si bien le plurivocalisme qu'il le place au premier rang des effets de cette écriture. Ici, en dehors de tous ses autres aspects, il est d'abord dans les innombrables touches qui imposent à tout moment la vision de l'enfant au sein du récit de l'adulte. »

prend à rêver, aux côtés du petit André, devant *Les Belles Aventures illustrées* narrant l'histoire du Roi Krogold, entraînant son ami dans une fabulation légendaire. La faute trouve sa justification et sa gravité dans la spatialité du texte, car ce qui est accusé n'est autre qu'un désir d'extraction. Ainsi, le déplacement d'abord physique, aérien même (« Popaul y été pour beaucoup, mais l'air aussi et la vadrouille... Je cherche pas d'excuses ») trouve-t-il ensuite un sens psychique, celui d'une rêverie, désir réaffirmé d'une évasion. Cette spatialité de l'extraction démontre, par contraste, l'injonction d'un cloisonnement. La réprimande parentale, par deux fois, est là pour reconduire le personnage vers la réalité, une réalité nécessairement cloisonnante, formellement circulaire.

Une fois la surprise passée, mon père a rebattu la campagne... Il a recommencé l'inventaire de tous mes défauts, un par un... Il recherchait les vices embusqués au fond de ma nature comme autant de phénomènes... 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 des Francs-Maçons... Je ne sais pas ce qu'ils venaient faire par-là... Il traquait partout ses dadas... Il se démenait si fort dans le déluge, qu'il finissait par m'oublier...⁶⁵

La scène de dispute trouve une nouvelle réplique. La répétition (vision extérieure du sujet : préfixation, énumération accentuelle, reprise constante du thème « il » pour un effet de hiérarchisation scénique) dessert cet immobilisme narratif, et garantit au niveau interne du texte l'expression tendue du conflit. Le cadre paternel, retour à la réalité, est posé par l'insistance répétitive. Mais, le personnage au centre du conflit, impliqué dans la spatio-temporalité du texte, induit le transfert de la répétition vers l'itération. L'imparfait joue alors son rôle itératif désignant des actions à même de se répéter. L'usage initial du passé composé (« il a recommencé l'inventaire de tous mes défauts ») désigne un accompli immédiatement corrigé par le démembrement de l'expression distributionnelle (« un à un ») qui nous ramène vers un mode en puissance. L'actualisation d'un langage en puissance permet le déploiement fantasmatique du propos : « des juifs... des intrigants... les Arrivistes... Et puis surtout les Francs-Maçons... »

Sous l'influence itérative du centre énonciatif, la vocation réaliste du discours paternel se trouve déplacée. Car l'exagération qui se lit dans le discours du père reste liée aux projections paranoïaques du fils craintif, au centre du conflit. Le discours narrativisé du père se referme sur le personnage central pour le ramener à la réalité, mais, sombrant dans la paranoïa, il subit la projection subjective de ce centre alors délivré par subterfuge : « il

⁶⁵ *Mort à crédit*, p. 651.

finissait par m'oublier ». Le verbe « oublier », qui clôture l'extrait cité, sonne comme une provocation dans cette scène de réprimande paternelle. L'oubli permet l'échappée du personnage en-dehors du cloisonnement répétitif qui caractérise le cercle familial. Il s'invite dans le récit comme une première forme d'extraction.

4. Les vacances en bord de Manche : l'impossible décentrement ou l'emprise du cercle familial

Le cloisonnement spatio-temporel de la représentation s'exprime à travers cette tension filiale – ces scènes de dispute traitées sous le mode répétitif ou / et itératif. De façon sous-jacente, le cloisonnement spatio-temporel de la représentation est lié à l'autorité du cercle familial et, plus précisément, à l'image de la mère dont la présence empêche le décentrement. La mère justifierait une filialité que le personnage ne pourrait nier. La mère limiterait sur le plan des formes de l'imaginaire, le déploiement de la représentation⁶⁶.

Lieu où s'installe le récit familial, le Passage des Bérésinas est décrit comme une « croupissure ». L'immobilisme et l'immutabilité qu'engage la circularité du lieu induisent cette thématique du pourrissement⁶⁷. L'« asphyxie » est le corollaire évident de cette construction en cloaque, au point qu'« on ne parlait plus que de campagne, de monts, de vallées et merveilles...⁶⁸ ». Un effet de saturation stylistique est à même de signifier cette asphyxie spatiale ; il permet d'introduire la nécessité d'un déplacement :

On a été voir le médecin, il m'a trouvé inquietant... « C'est pas quinze jours ! C'est trois mois qu'il lui faudrait, au grand air !... » Voilà comment il a parlé. / « Votre Passage, qu'il a dit en plus, c'est une véritable cloche infecte... On n'y ferait pas venir des radis ! C'est une pissotière sans issue... Allez-vous-en ! »⁶⁹

L'injonction, « allez-vous en » ressemble à celle qui pousse Bardamu en Afrique : « Va-t'en !... qu'ils m'ont fait. T'es plus bon à rien !...⁷⁰ ». Elle permet en sa forme impérative de déterminer la nécessité mais aussi la possibilité du déplacement, grâce à une figure d'autorité (autorité extérieure, dans *Mort à crédit*, au cercle familial : le médecin). Si Bardamu semble voué à ce déplacement dont nous avons pu montrer l'exercice problématique dans notre

⁶⁶ Sur ce rôle limitatif de la mère sur la spatialité, voir ci-dessus p. 168.

⁶⁷ Thème de la pourriture déjà rencontré dans *Voyage*. Voir, ci-dessus p. 118.

⁶⁸ *Mort à crédit*, p. 568.

⁶⁹ *Id.*, p. 615.

⁷⁰ *Voyage*, p. 111.

lecture du *Voyage*, le thème du « barda⁷¹ » prolonge cette interrogation⁷². Pesanteur à traîner, poids de la famille, poids du travail, poids qui décrit cet immobilisme narratif, le « barda » se trouve rattaché à l'image douloureuse de la mère. L'espace de Dieppe, au bord de la Manche, s'inscrit comme une alternative, une tentative d'allègement. Si la rupture n'est pas totale, elle est déjà géographique.

4.1 Rêve d'envol

Face à un espace clos, contracté autour du personnage, « l'air » joue un rôle d'ouverture⁷³. Il construit un espace positif, permet la respiration du personnage et celle du récit. Goûté à Puteaux, il annonce la dynamique aérienne qui se profile dans un prochain épisode du roman, celui de l'Angleterre. Mais l'air ne peut apparaître comme un élément proleptique que parce qu'il rend l'imaginaire célinien plus conscient de lui-même. Selon Bachelard, à nourrir le rêve de l'envol, l'air soutient simultanément la capacité imaginative de l'être à s'inventer « volant⁷⁴ ». Le sujet appartient à sa rêverie tout en ayant conscience d'en être le promoteur. La liberté du sujet se mesure aussi à cette maîtrise élémentaire. L'envol est un rêve nécessairement éveillé, où le sujet reste en pleine conscience de lui-même.

L'air envahit l'espace et enivre le personnage. En rapport avec l'éveil du désir sexuel⁷⁵, l'air, rapproché de l'élément maritime, apporte au personnage le goût fugitif de la liberté, rend compte d'une extraction physique et pas seulement psychologique. Bachelard n'écrit-il pas dans *L'air et les songes* que la « rêve du vol est le rêve d'un séducteur *séduisant*⁷⁶ ». Rêver d'un envol symbolise pour la psychanalyse les « désirs voluptueux » – interprétation symbolique que Gaston Bachelard, sans contredire, mène plus loin, en lui associant aussi une

⁷¹ Thème retenu dans *Mort à crédit*, déjà présent dans *Voyage*, ne serait-ce qu'à travers le nom du personnage Bardamu.

⁷² *Mort à crédit*, p. 616 : « C'était un boulot. Il pesait lourd notre barda. »

⁷³ Une analyse substantielle du temps a été menée par Michel Beaujour dans un article intitulé « Temps et substances dans *Voyage au bout de la nuit* », in : *Céline : Voyage au bout de la nuit, op. cit.*, p. 39-53. Michel Beaujour écrit ceci à propos de « l'air » : « L'air est l'élément a-temporel. L'élastique jouxte le pneumatique. Si la pesanteur est déchéance, tout ce qui lui échappe, tout ce qui se joue librement dans un milieu sans résistance, ce qui s'élève et joue dans l'air : danseuse, voiles de navires, déjouent la corruption. [...] Mais fuir le temps et la pesanteur dans l'éther demeure un rêve, et le délire libérateur est davantage souhaité que vécu. »

⁷⁴ Gaston Bachelard, *L'air et les songes (Essai sur l'imagination du mouvement)*, Paris, José Corti, 1943, p. 29 : « Durant le temps du rêve lui-même, ce vol est inlassablement commenté par l'intelligence du rêveur ; il est expliqué par de longs discours que le rêveur se fait à soi-même. L'être volant, en son rêve même, se déclare l'inventeur de son vol. Il se forme ainsi, dans l'âme du rêveur, une conscience claire d'homme volant. »

⁷⁵ *Mort à crédit*, p. 616-617.

⁷⁶ Gaston Bachelard, *L'air et les songes, op. cit.*, p. 29.

dimension « vectorielle » et dynamique⁷⁷ : l'image de l'air s'engorge dans le texte, comme une provocation physique, érotique, enivrante.

De l'air j'en ai pris beaucoup et de tellement fort, en abondance, que j'en étais soûl. La nuit même ça me réveillait. Je voyais plus que des bites, des culs, des bateaux, des voiles... Le linge sur les cordes à flotter ça me foutait des crampées terribles...Ca gonfle... Ca provoque... tous les pantalons des voisines...⁷⁸

Contre l'interdit familial⁷⁹, à l'opposé d'une contraction subjective et spatiale, l'air dilate le sujet et l'espace⁸⁰. Le personnage s'ouvre à la sensation du lieu, attiré, séduit comme devant une femme. Le paysage maritime préfigure le rêve érotique. Avec cet air qui s'engouffre, le rapport du sujet à l'espace est distendu. Le sujet se désolidarise, momentanément, d'une structure rigide animée en interne par les rapports entre une circularité et son centre, sa propre position dans le cercle familial. L'air creuse les écarts, les rapports filiaux se dilatent dans un principe d'abstraction. Métaphorisé, le cadre parental s'adjoint alors une dualité à la fois psychologique et élémentaire, celle d'un paysage entre « terre » et « mer ». Par un principe de substitution (ou de mise à l'écart), la mère est concurrencée par une « mer », plus large, que le père peut momentanément épouser.

L'absence de l'élément maternel, la substitution de l'élément maritime consolide par ailleurs l'union entre père et fils. « Cette rencontre, écrit Vera Maurice, exprime les seules retrouvailles entre père et fils dans le discours célinien et un des rares moments, dans la première partie de *Mort à crédit*, où l'écriture montre la fusion du Je et du Tu dans la complicité du Nous⁸¹ ». Une vision primitive, celle de Puteaux, aérienne, ouverte à la virtualité, s'actualise ici dans le déroberement de la mère.

⁷⁷ *Id.*, p. 27-30.

⁷⁸ *Mort à crédit*, p. 616.

⁷⁹ « Interdit » que nous avons déjà évoqué. Voir ci-dessus p. 178.

⁸⁰ A étudier la transposition qui construit la genèse de cet épisode, Henri Godard, à la suite de Robert Poulet [*Entretiens familiers avec Louis-Ferdinand Céline*, Plon, 1958], remarque qu'« il est moins question de la ville même de Dieppe que de ses environs et de vacances itinérantes au cours desquelles Louis Destouches accompagnait sa mère de station en station “entre Trouville et le Tréport”. » [« Notice », in : *Romans I, op. cit.*, p. 1370] Le lieu de Dieppe contient en sa genèse un espace plus large. Ce terme à signification « locale » fixe un souvenir pour le soin du récit, en condense les différentes étapes qui, toutes, participent à l'élaboration d'un espace commun. Face à la désignation du lieu précis, l'espace se déploie grâce à la construction d'un paysage.

⁸¹ Vera Maurice, « Les résonances du séjour à Puteaux dans l'écriture célinienne », in : *Actes du colloque international de Paris, L.-F. Céline, (2-4 juillet 1992), op. cit.*, p. 229.

4.2 Rêve de mer

Il m'a plutôt félicité sur ma conduite et ma bonne mine. J'étais ému au possible. Il a proposé lui-même qu'on aille faire un tour vers le port... Il s'y connaissait en navires. Il se souvenait de toute sa jeunesse. Il était expert en manœuvres. On a laissé repartir maman avec ses bardas, on a piqué vers les bassins⁸².

Le resserrement isotopique de l'espace narratif est contré par une élancée descriptive, la construction d'un paysage. Un « trois-mâts russe » fait l'objet d'une description. Le rôle actif qui lui est prêté transforme même ce navire en sujet narratif. Description et narration s'entremêlent sous le regard attiré et excité du personnage :

Depuis trois jours il bourlinguait au large de Villers, il labourait dur la houle... il avait de la mousse plein ses focs... Il tenait un cargo terrible en madriers vadrouilleurs, des monticules en pleine pagaye sur tous ses ponts, dans les soutes rien que de la glace, des énormes cubes éblouissants, le dessus d'une rivière qu'il apportait d'Arkangel exprès pour revendre dans les cafés... Il avait pris dans le mauvais temps une bande énorme et de la misère sur son bord... On est allés le cueillir nous autres avec papa, du petit phare jusqu'à son bassin⁸³.

L'espace aurait pu s'étendre sous les données de la description grâce à la nature de cet objet, le navire. Personnifié par des valeurs morales (« de la misère sur son bord »), le navire se contracte et avec lui l'espace se resserre, rétréci (« petit phare ») et clos (« bassin »).

La description, à peine ébauchée, échoue avec ce navire qu'elle s'apprêtait à décrire pour laisser place au récit d'une épave. Canalisée par les données du temps (chronologique, « depuis trois jours », et météorologique : « une idée du temps »), cette description célinienne reste au stade de la tentative. La durée descriptive et l'extension spatiale sont recadrées, mises en défaut par les termes d'un renversement. A la fascination du personnage devant le navire, succède un renversement comique qui fait du bateau, une image méprisée, et maîtrisée par des manœuvres humaines. Les valeurs de la machinerie tranchent nettement avec l'exercice poétique d'une description attendue. Le paysage maritime, agent de rêverie, est démythifié par Céline.

Le renversement comique, qui conduit l'histoire de ce bateau d'une abstraction fascinée à une vision concrète de l'objet, suffit à dénoncer une hypocrisie spatiale. L'hypocrisie du paysage, guidée par un père amoureux de la « mer », comporte en elle l'accusation de ce « repère » rêveur. Le père mensonger se dévoile derrière un impossible mode descriptif qui se

⁸² *Mort à crédit*, p. 618.

⁸³ *Ibid.*

soumet aux données actionnelles de la narration. L'étendue maritime n'est qu'un rêve, le leurre ou le mirage d'un paysage faussement authentique. L'autosuffisance du langage descriptif, cet étirement de la phrase, et parallèlement du paysage, ne sont pas cautionnés par le texte célinien : l'objet référentiel semble plus fort, par ses qualités triviales, que l'entraînement poétique et trop artificiel de l'énoncé descriptif.

Devant le café *La Mutine* y a eu la manœuvre aux écoutes... sur bouée d'amarres avec une dérive pas dangereuse... Mais la clique était si soûle, celle du hale, qu'elle savait plus rien... Ils ont souqué par le travers... L'étrave est venue buter en face dans le môle des douaniers... La « dame » de la proue, la sculpture superbe s'est emboutie des deux nichons... Ce fut une capilotade... Ca en faisait des étincelles... Le beaupré a crevé la vitre... Il s'est engagé dans le bistrot... Le foc a raclé la boutique⁸⁴.

Le paysage célinien souffre d'un leurre d'authenticité. L'érotisme du paysage (sous l'effet de l'air) qui motivait la description, s'alourdit et s'écrase avec cette « dame » directrice, à la proue dès lors « emboutie » du navire. Le paysage, en son affirmation ou son impossibilité descriptive, remettrait en cause la nature « authentique » qui lui est souvent prêtée, pour reprendre la réflexion de Pierre Jourde⁸⁵. Le sujet célinien chercherait dans le paysage marin une amplitude. L'échec de la description, jusqu'à la destruction de l'objet référentiel (le navire), dénonce le malaise d'un paysage qui se voudrait authentique mais reste mensonger. Le mensonge du paysage achève l'énoncé descriptif, sa fantasmagorie, et ramène le récit du côté d'une contraction. La rêverie se brise devant une réalité contractée que signifie, chez Céline, l'expression connue de la « nausée ».

Deux scènes successives livrent le personnage à un mal de mer significatif : la noyade sur la plage de Dieppe, la traversée vers l'Angleterre. L'épisode de la noyade apparaît telle une rébellion contre l'inauthenticité du paysage. Si la disparition de la mère permet une respiration, bouffée d'air, construction extensive du paysage, la présence renouvelée de ce personnage referme le cercle familial, interdit tout dérobement. Comme posés en concurrence, les signifiés de la « mère » et de la « mer » finissent par se rejoindre dans un dialogue (même conflictuel) qu'expriment remous et tempêtes. Par deux fois, la mer fait des siennes,

⁸⁴ *Id.*, p. 619.

⁸⁵ Pierre Jourde, *Littérature et authenticité. Le réel, le Neutre, la Fiction*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 11-12 : « Ainsi l'authentique n'est-il jamais que l'affirmation d'authenticité. Laquelle affirme le sujet qui la profère. Je sens, je vois, j'éprouve, je goûte. Je parle. Je crois toucher là aux choses réelles, m'y jeter en mots et en actes. En fait, je joue la comédie du réel. De cette substance fantomatique, je nourris ce *je* sans contenu qui s'avance sur le théâtre du monde. Quant à la négation, elle n'est que l'autre face de l'affirmation de soi : elle revendique l'absence du monde au lieu de se donner l'illusion de sa présence. Dans cette autre version de la fiction, le sujet s'agrandit jusqu'à l'illimité du vide qu'il creuse autour de lui. Authentique et inauthentique, négation et affirmation nous installent dans une dualité sans issue, que le langage conforte, en figeant des instances logiques et métaphysiques. Notre seule patrie est le neutre. »

exprimant alors le retour mal vécu de l'image maternelle, le passage d'un mode extensif (tentative descriptive) à un mode contracté dont pâtit le personnage-enfant Ferdinand.

Les rouleaux de la plage de Dieppe (circularité maritime) s'emparent des personnages pour mieux les rejeter, passifs : « Transi, raclé, l'enfant vacille et succombe⁸⁶ ». Absorption, puis déglutition maritime miment l'ambiguïté du rapport à la mère. Le paysage, fascinant, finit par avaler les personnages-observateurs. La pureté mensongère du paysage se révèle en un nouveau renversement grotesque : « Un rouleau le culbute aussi, le retourne, le voilà les nougats en l'air...⁸⁷ ». Le retournement des corps, leur soumission devant la mer en furie, rattache le principe de déglutition à l'image maternelle : « Puis ça me ramène encore, projeté gisant aux pieds de ma mère...⁸⁸ ».

L'arrachement de la mer à la mère, puis de la mère à la mer, alterne pour construire la dynamique dialogique du texte : « Elle [ma mère] veut me saisir, m'arracher... La succion me décroche... m'éloigne... Elle pousse un horrible cri...⁸⁹ ». Les deux homophones s'équilibrent en leur opposition. De l'attraction au rejet, le dialogue homophonique traduit la complexité d'un rapport identitaire ; les liens sont brisés par un mouvement rêveur qui se transforme en pure déchirure.

L'épreuve du « mal de mer » se confirme dans la scène de la traversée vers l'Angleterre. Sur le bateau qui conduit vers Brighton, la nausée surprend Ferdinand et sa mère. Entre analogie et rejet, l'acte de déglutition devient le signe complexe d'un rapport maternel :

« Tu vois qu'elle [ma mère] me remarque, à contre-tangage... horrible... Tu vois toi aussi Ferdinand il t'est resté sur l'estomac le thon !... » Nous refaisons l'effort ensemble. Bouah !... et Bouah !... Elle s'était trompée ! c'est les crêpes !...⁹⁰

La nausée célinienne est un noyau thématique très bien étudié par Jean-Pierre Richard⁹¹. Isabelle Blondiaux reprend son propos et insiste sur son rapport à l'image maternelle :

Le rejet de la fusion avec la mère chez Céline illustre l'angoisse de dévoration par un autre tout puissant en face duquel le *je* ne peut se constituer en tant que sujet indépendant et autonome. Ce mode de défense typiquement psychotique se manifeste d'une manière particulièrement caractéristique dans les premiers romans de Céline, *Voyage au bout de la nuit* et *Mort à crédit*.

Cette réaction de rejet de la mère, ultime sauvegarde d'un être morcelé qui ne

⁸⁶ *Mort à crédit*, p. 621.

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ *Id.*, p. 623.

⁹¹ Jean-Pierre Richard, *Nausée de Céline*, *op. cit.*

parvient pas à se constituer en tant qu'unité, n'est cependant pas sans ambiguïté, voire sans ambivalence. Elle s'illustre dans différents registres métaphoriques liés au dégoût et à la nausée. Nausée qui illustre clairement un rejet massif, qui s'accompagne néanmoins d'une certaine douleur, d'un mal à être⁹².

Isabelle Blondiaux analyse les scènes de nausée comme une réaction de défense contre une mère étouffante, qu'il s'agisse de la mère-patrie⁹³, ou de la mère du personnage. Elle rapproche la scène du « mal de mer / mère » d'un épisode antérieur qui conte l'entrée « nauséuse » de Ferdinand à l'école communale⁹⁴. S'appuyant sur une étude annexe⁹⁵, elle tire de cet épisode une analyse pertinente, montrant que, jusque dans cet univers extra-familial (que constitue l'école), l'image de la mère cloisonne l'espace du sujet, lui supprime sa liberté, et l'inscrit dans une dépendance contraignante, qui expliquerait par ailleurs des réactions de rejet.

La mère est omniprésente. Les lieux qui écartent l'enfant de la sphère familiale (ici, le paysage de Dieppe, là l'école Communale) ne font que l'y ramener. La langue de Céline serait complexée par cette relation subordonnante à la mère. Une problématique métalinguistique pourrait se cacher derrière ces scènes de nausée qui illustrent métaphoriquement le rejet de l'image maternelle.

Revenons à ce mal de mer qui surprend Ferdinand lors de la traversée de la Manche. Rappelons que la nausée ne touche pas uniquement Ferdinand, mais aussi Clémence, sa mère. Sous cette réciprocité, le refus intégré par la nausée, semble plus complexe qu'il n'y paraît. Le rejet de la mère s'intègre, mais non sans une certaine culpabilité qui implique simultanément le rejet du fils. Le lien filial est encore là, emporté par le dégoût. Les deux personnages (le père est exclu de cette relation) communient ensemble dans le dégoût. Ils se rejettent l'un l'autre, mais dans cette symétrie nauséuse s'attachent réciproquement. Cette analogie

⁹² Isabelle Blondiaux, *Une écriture psychotique : Louis-Ferdinand Céline*, Paris, A.G. Nizet, 1985, p. 35.

⁹³ Voir *Voyage*, p. 20-21 : nausée ressentie par le personnage devant les tripes de moutons éventrés, pour un déjeuner sur l'herbe au milieu de la guerre – le sang qui verse sur la campagne, c'est celui des bêtes à manger, mais aussi des hommes qui se battent pour la mère-patrie.

⁹⁴ *Mort à crédit*, p. 585-586 : « C'est Grand-mère elle-même qui m'a conduit pendant huit jours, le neuvième je suis tombé malade. Au milieu de l'après-midi, la femme de service ma ramené... / Arrivé à la boutique, j'en finissais pas de vomir. Il m'est monté dans tout le corps de telles bouffées de fièvre... un afflux de chaleur si dense, que je me croyais devenu un autre. C'était même assez agréable si j'avais pas tant dégueulé. Ma mère d'abord était douteuse, elle a commencé par prétendre que j'avais bouffé des nougats... C'était pas mon genre... Elle m'adjurait de me retenir, de me forcer pour moins vomir. Y avait du monde plein la boutique. [...] »

⁹⁵ Isabelle Blondiaux, *Une écriture psychotique*, op. cit., p. 43 : « Dans son ouvrage *Les livres d'école de la République*, Dominique Maingueneau [*Les livres d'écoles de la République : 1870-1914*, 1979] montre à partir d'un travail sur le *Cours régulier de langue française* de F. Hanriot (Directeur d'école normale) et E. Huleux (Inspecteur primaire) chez Alcide Picard et Kann, éditeurs (Librairie de l'éducation nationale, 1906), comment l'étude de deux corpus obtenus en prenant pour pivot les termes *mère* et *enfant* extraits des phrases empruntées aux exercices permet de n'établir de corrélation qu'entre la mère et son enfant. Ce dernier se trouve toujours placé en position de faiblesse et d'infériorité. »

nauséuse entre mère et fils mime l'histoire d'un amour maternel recherché puis immédiatement refusé par Ferdinand. L'image douloureuse du lien filial est traitée dans la suite du récit par une expansion narrative comique et grotesque, défoulement subjectif qui contourne le drame identitaire.

La mère reste cette source d'abjection, cette expression de la douleur, du poids, qui empêche tout déplacement de s'accomplir. Ce n'est pas un hasard si Céline prête à ce personnage les qualités d'une boiteuse. Reconnu chez plusieurs personnages céliniens⁹⁶, ce critère invoque toujours la difficulté du déplacement, et accorde à la mère, Clémence, dans *Mort à crédit*, la faute du cloisonnement, la responsabilité de la contraction spatiale. Celle qui porte le « barda » familial est aussi celle qui empêche le soin de l'extraction – qu'elle se fasse par la rêverie d'un paysage concurrentiel, ou par un déplacement concret –, celle qui condamne à un resserrement spatio-temporel. La circularité du Passage des Bérésinas ne peut être dépassée, car trop présente est cette mère, jusque dans le déploiement métaphorique d'un paysage maritime.

b) L'Angleterre : approfondissement et disparition du centre subjectif

1. Le « chronotope du gouffre » : annonce et interprétation

L'espace anglais a été précédemment annoncé par le périple familial vers Brighton, cette traversée chaotique vers l'Angleterre⁹⁷. Le déplacement, qui prend un sens dramatique, mêlant tragique et grotesque, s'affronte à son propre inaccomplissement. Ferdinand et sa mère ne verront jamais ce « Brichtonne ». Seul le père – en bon rêveur de paysage – en retire des fabulations merveilleuses. Le mensonge occupe l'espace vide et inexistant de l'Angleterre. L'Angleterre n'existe pas. Ferdinand, lors de son nouveau périple, reste marqué par la leçon, dirigeant l'espace du côté de l'oubli :

D'abord ça devenait une magie... Ca faisait tout un autre monde... Un inouï !... comme une image pas sérieuse... Ca me semblait tout d'un coup qu'on ne me

⁹⁶ Denise Aebersold, *Goétie de Céline, op. cit.*, p. 107 : « Céline exploitera souvent des infirmités réelles – son névrome, la boiterie de sa mère – pour en tirer un sens mythologique. Il relie la déficience du côté droit et la claudication à des personnages diabolisés (Mille Pattes, Jovil, Jules, parfois Ferdinand) et à l'image de la mère sorcière. [...] »

⁹⁷ *Mort à crédit*, p. 622-628.

rattraperait plus jamais... que j'étais devenu un souvenir, un méconnaissable, que j'avais plus rien à craindre, que personne me retrouverait jamais...⁹⁸

L'Angleterre existe dans *Mort à crédit* comme un espace abstrait qui pousse à l'oubli du « je » social, marqué par une filiation. Sous l'effet d'une désubstantialisation, qui engage une réflexion préalable sur la matière, l'écriture de l'espace pactise avec le vide, un vide d'abord mémoriel. Une mémoire vidée est une mémoire axée vers l'oubli, qui cesse de s'activer par répétition et itération, qui cesse de conforter une circularité, le cloisonnement du cercle familial.

L'oubli rend le souvenir impossible « méconnaissable » : il en est de Ferdinand comme de l'Angleterre, rêvée par le père – lui qui ne « se gênait plus, [qui] leur en foutait des merveilles...⁹⁹ ».

Oubliée, l'Angleterre, comme la route empruntée par le trio familial (lors du périple vers Brighton), ne mène nulle part, à aucune rencontre, inapte en sa fonction chronotopique. Mikhaïl Bakhtine définit le « chronotope de la route » en lien avec celui de la « rencontre »¹⁰⁰. La route est pour lui le lieu des possibilités de réalisation du récit. Ici, la route n'opère aucun croisement, aucune coïncidence narrative, elle reste cette spatio-temporalité privée d'événement, qui traîne l'espace anglais vers son inaccomplissement, sa déréalisation.

La route sinuait à flancs de falaises. On a foncé dans les averses. En bas, l'Océan grondait, au fond du gouffre rempli de nuages et d'éboulements¹⁰¹.

Au chronotope désabusé de la « route », se substitue le chronotope du gouffre¹⁰². Contre une vision « événementielle », le chronotope du gouffre appelle une vision « avènementielle ». Le chronotope du gouffre serait une manière de définir, sur le plan de la spatio-temporalité, le « passage » recherché, et jusque-là impossible, du récit : ce transfert de la source mémorielle du texte vers son déploiement fictif. Mais pour atteindre la fiction, il faut d'abord en passer par l'oubli. L'oubli délivrerait le récit de la dimension circulaire répétitive,

⁹⁸ *Id.*, p. 709.

⁹⁹ *Id.*, p. 628.

¹⁰⁰ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, *op. cit.*, p. 249 : « Particulièrement significatif est le lien étroit du thème de la rencontre avec le chronotope de la route (« la grand route ») : les multiples rencontres en chemin. L'unité des fonctions spatio-temporelles apparaît également de façon très nette et précise. L'importance du chronotope de la route est énorme dans la littérature ; rares sont les œuvres qui se passent de certaines de ses variantes, et beaucoup d'entre elles sont bâties sur lui, et sur les rencontres et péripéties "en route". » [Plus précisément, c'est à la définition de ce que Bakhtine appelle le « roman grec » que s'attache cette particularité chronotopique].

¹⁰¹ *Mort à crédit*, p. 626.

¹⁰² Le « chronotope du gouffre » n'est pas une catégorie désignée et expliquée par la théorie bakhtinienne. Elle relève de notre analyse personnelle.

c'est-à-dire de sa mémoire (dont les données relèvent d'une transposition autobiographique) ; l'oubli rendrait au genre romanesque sa prétention fictive. Sous les données de la chute qu'annonce le chronotope du gouffre, faudrait-il replacer la fiction célinienne du côté d'une profondeur (qui prend ici le sens de l'oubli), comme dans *Voyage au bout de la nuit* ? Faudrait-il défaire la fiction de son utopie transcendantale et la rendre à l'acceptation d'une négation ? Notre lecture veut répondre à ces propositions.

Le chronotope, outil d'analyse, permet de saisir la vocation générique du texte célinien (ce rapport entre autobiographie et fiction). Or, cette problématique poétique, qui énonce la « crise de la fiction » étudiée par Henri Godard, ne saurait être visible qu'à travers un espace de représentation, lui-même saisissable à travers la spatio-temporalité d'un espace représenté. De l'espace représenté vers l'espace de représentation, pour comprendre les données conceptuelles d'un espace romanesque, voici l'enjeu critique du chronotope et des figures chronotopiques. Le chronotope permet d'établir des liens entre ces différents niveaux de l'espace romanesque qui intéressent notre analyse.

Ainsi, partant de l'espace représenté, nous relevons ce chronotope : le « gouffre rempli de nuages » peut métaphoriquement désigner l'écume au bas des falaises, mais il implique littéralement un univers aérien, ascensionnel. La profondeur se joue chez Céline dans le reflet d'une hauteur. Le gouffre, qui attire vers le bas, contiendrait en puissance toute une verticalité. Cette verticalité serait-elle un moyen de libérer l'espace de représentation du modèle chronotopique du cercle ? Le chronotope du gouffre, négativité formelle, soutiendrait la délivrance positive du texte célinien.

Si la verticalité de l'espace libère le personnage, elle s'accomplit d'abord dans une forme négative qui est celle du « gouffre », profondeur dont il nous faudra expliquer l'expression néantisante. Or, cette néantisation participe à la libération de l'espace structurel, en figure du moins la première étape. Ce processus rappelle la contradiction structurelle du *Voyage au bout de la nuit* : la libération du récit s'active au moment où il semble le plus emprisonné dans la profondeur dégradée de l'espace représenté. Rappelons ces quelques phrases prononcées par le narrateur lors de l'épisode de Rancy :

Parvenus en plein au milieu des récifs, le moindre doute suffirait à présent pour nous faire chavirer tous. [...] J'étais surtout coupable de désirer au fond que tout ça continue. Et que même je n'y voyais plus guère d'inconvénients à ce qu'on aille tous ensemble se vadrouiller de plus en plus loin dans la nuit¹⁰³.

¹⁰³ *Voyage au bout de la nuit*, p. 331.

Dans *Voyage au bout de la nuit*, « les descentes de Bardamu¹⁰⁴ » conduisent à la reconnaissance d'une profondeur structurelle¹⁰⁵. Libérée de sa structure trop rigide (par un processus d'inversion analogique), la fin du récit célinien est entraînée vers des lieux plus vertigineux : le music-hall du Tarapout, le caveau et la péniche toulousaine, l'asile de Vigny. Dans ce vertige, le pouvoir spatial du gouffre s'entrevoit : poussant le personnage à perdre pied dans une verticalité sans fond, le gouffre se définit comme une issue inattendue, qui se construit dans les creux de l'espace. Le gouffre dépasse une référentialité de surface entraînant le sujet célinien dans une expérience transgressive de la profondeur, libérant la fiction de son fonctionnement transpositionnel, se déliant de tout support mémoriel, c'est-à-dire de son cadre référentiel et de sa source autobiographique¹⁰⁶.

De même que le lieu de Nancy, suivant la logique d'une blessure initiatique, accorde au centre ontologique et corporel du *Voyage* une profondeur, l'espace anglais, au centre de ce deuxième roman, construit un creuset spatio-temporel dans lequel trouve place le personnage principal. Si la place du Ferdinand au centre de l'espace romanesque ne fait aucun doute – *Mort à crédit* reste le récit subjectif de cette enfance –, l'imposition de Ferdinand au cœur du cercle familial a été démontrée comme problématique. Son action jusque-là limitée, ne le révèle qu'indirectement, dans le creuset de ses projections personnelles, de ses peurs et de ses désirs. L'espace anglais apporte au personnage central les preuves et les moyens de son effacement tout en le poussant à une forme paradoxale de révélation. Car, à s'effacer, le personnage n'est-il pas aspiré par ce gouffre révélateur, ne trouve-t-il pas, dans la profondeur transgressée du lieu, à se libérer, à se détacher d'une réalité contraignante, étouffante, qui le réduit au silence ?

Le détachement filial échoué lors d'un premier périple (vers Brighton) s'accomplit en ce second séjour en Angleterre où Ferdinand accepte à mesure sa disparition centrale, ce « chronotope du gouffre ». L'effacement du centre accomplit le détachement jusque-là impossible du cercle familial. Défini par le chronotope du gouffre, l'espace anglais décrit le passage d'une dimension réalisée et donnée comme vécue (cercle familial) à une dimension plus fictive. Or, cette transition ne s'opère pas sans un effet de vertige. Les lieux anglais, projection d'une subjectivité en retrait (centre effacé), façonnent ce vertige célinien, en répondant au chronotope du gouffre.

¹⁰⁴ Expression empruntée au titre d'un article de Gilbert Schilling, « Les “ descentes ” de Bardamu dans *Voyage au bout de la nuit* », in : *Travaux de littérature, op. cit.*

¹⁰⁵ Voir ci-dessus p. 112 *sq.* et p. 130 *sq.*

¹⁰⁶ Nous avons vu comment le propos d'Henri Godard sur le fonctionnement transpositionnel du *Voyage* trouve une explication dans l'observation attentive des lieux du roman, de cette spatialité structurelle. Voir ci-dessus p. 127.

Georges Poulet, s'intéressant à *L'espace proustien*, définit à propos de *La Recherche* une spatialisation du vertige sous l'effet du « fractionnement des êtres » et du « morcellement des choses, des œuvres et même des pensées¹⁰⁷ ». Le macrocosme du récit sombre chez Proust dans le vertige de ses microcosmes, mondes intérieurs qui n'en finissent pas de se déployer dans une impression de feuilleté hétérogène. Le déploiement intérieur de l'espace, par fragmentation, conduit au tissage de liens inattendus, à une juxtaposition de formes qui, fonctionnant ensemble, sans justification préalable (sinon celle d'une mémoire sensible), construisent un effet de vertige.

A l'opposé, le vertige célinien tiendrait davantage à un mouvement homogène, celui d'un tournoiement de plus en plus contracté. Emportés, les éléments disparates finissent par se confondre, resserrant l'espace alentour au niveau d'un centre tournoyant bientôt sur lui-même, prêt à vaciller, à chuter dans l'espace. Si le vertige proustien est guidé par le mouvement juxtapositionnel de la mémoire, le vertige célinien se rapproche davantage de l'oubli. C'est que chez Céline la juxtaposition (proustienne) laisse place à la superposition (ou substitution). Un rapport de subordination préexiste dans une stratification verticale de l'espace. Tout élément est soumis à la puissance injonctive d'un centre, entraîné dans le mouvement de chute de ce centre directeur, néantisant. Le vertige célinien permet le passage d'une circularité tournoyante à la verticalité d'un centre (en chute), d'une base mémorielle à son oubli contestataire. Ce vertige là opère la transition entre les deux premières phases du roman : de la contraction circulaire, représentée par la spatialité du Passage des Bérésinas, le texte progresse vers cet espace anglais, orienté par une profondeur centrale. En chute, puis en retrait, le centre demeure responsable des formes de l'espace représenté, ici fidèles à l'intentionnalité de l'oubli.

2. Rochester : pouvoir métamorphique du gouffre

2.1 La gare de Rochester : élaboration architecturale d'un vertige

Il faisait déjà nuit, c'était pas très bien éclairé. C'était une station en hauteur, comme montée sur des échasses, sur des pilotis... C'était étiré, tout enchevêtré, tout en bois, dans la buée, dans les bariolages d'affiches... Ca résonnait des mille membrures dès qu'on marchait sur la plate-forme¹⁰⁸.

¹⁰⁷ Georges Poulet, *L'espace proustien*, Paris, Gallimard, 1963, (coll. « Tel »), p. 54.

¹⁰⁸ *Mort à crédit*, p. 704.

Après Folkestone, Chatham, arrivée à Rochester : le train de Ferdinand y parvient avec « deux heures de retard ». La nuit envahit l'espace et atténue la lumière de la gare. Substance bien connue depuis *Voyage*, elle participe à une homogénéité spatio-temporelle, une analogie géographique¹⁰⁹. L'effacement annoncé nous indique le positionnement en retrait du personnage, centre narratif du roman, centre des regards qui construisent l'espace. Ce rôle ontologique et spatial de la nuit est immédiatement contré par un Dehors mis en relief. La station de gare, « montée sur des échasses », colorée par des « bariolages d'affiches », est un point visible, en hauteur, qui induit un certain vertige.

A une vision architecturale, s'associe le sens de l'ouïe : « Ca résonnait des mille membrures ». Le lien entre un corps olfactif et un corps architectural est renforcé par la polysémie du terme « membrures », qui renvoie aussi bien au langage anatomique qu'au lexique spécialisé de la construction navale¹¹⁰. Le corps déployé de l'espace conduit au corps déployé du personnage. Mais si « membrure » exprime la possibilité d'un déploiement (que soutient le thème maritime – nous avons précédemment évoqué la puissance extensive du paysage marin), cet étirement s'élabore de façon horizontale. Poutres transversales qui soutiennent le sol de gare, ces membrures quadrillent un espace vertical (hauteur architecturale) et freinent l'effet de vertige.

Le dénombrement associé à un démembrement nous place du côté d'un étirement spatial linéaire, d'abord textuel, syntagmatique et phonétique : « mille membrures ». Les sons « résonn[ent] », c'est-à-dire « re-sonnent », laissent le texte du côté de la répétition, au passage du personnage (« marchait »). Cette forme répétitive accorde au texte un volume, un espace : les sons, ici résonnants, marquent le déplacement horizontal du personnage, dirigent ce dernier vers la conscience d'une « plate-forme ». La répétition agit plus insidieusement, lorsque, au-delà d'un socle horizontal, elle engage le passage de la ligne droite à la ligne courbe. Espace répété, espace qui s'inscrit dans une temporalité du rebours, une pliure, l'appréhension circulaire de l'espace-temps paraît toujours prégnante dans la lecture projetée que le personnage fait de l'espace.

Dans cet espace strié que désigne bien l'adjectif « enchevêtré », les lignes verticales et horizontales s'infléchissent sous l'injonction d'une circularité préalable. L'espace strié conduit vers un espace homogène et fermé comme le soutiennent Gilles Deleuze et Félix

¹⁰⁹ De même, dans *Voyage*, toutes les arrivées de Ferdinand dans un nouvel espace se font de nuit.

¹¹⁰ *Petit Robert* : 1. « (Avec un adjectif) Ensemble des membres (d'une personne) ». / 2. « Ensemble de poutres transversales attachées à la quille et soutenant le pont d'un navire. » Ce mot a déjà été analysé à propos du lieu new-yorkais, voir ci-dessus p. 92.

Guattari dans *Mille Plateaux*¹¹¹. Le personnage, seul, se sent entouré, presque agressé par l'espace alentour qui, strié puis saturé, s'écrit dans l'énumération et les formes totalisantes de l'adverbe « tout » : « C'était étiré, tout enchevêtré, tout en bois, dans la buée, les bariolages d'affiches... ». L'étirement vertical est contré par des lignes horizontales. L'étirement horizontal ne propose aucune progression, comme replié, lourd, saturé. L'espace se resserre dans la répétition de ses formes, une vision récurrente qui implique les modalités circulaires de la redite (rythme énumératif, totalisation adverbiale, rôle du pluriel). Comment échapper à cette contraction, ce retour de l'impasse circulaire ? Comment revenir à un effet de vertige, libérateur ?

J'ai pas voulu qu'on m'aide encore, j'en avais assez. Je me suis barré par un portique de côté et puis ensuite par une passerelle... On m'a rien demandé... Je voyais déjà plus mon bonhomme, un autre encore avec une espèce d'uniforme, un bleu et un rouge qui me cavalait. Je me suis retourné devant la station, sur une place qu'était bien obscure. La ville commençait là tout de suite. Elle dégringolait avec ses petites rues, d'un lumignon vers un autre.¹¹²

La libération prend le sens d'une fuite. Mis à distance dans l'épreuve d'une course poursuite, le chef de train perd son identité : « mon bonhomme », dédoublé pourtant en « un autre », est réduit à la substantivation du « bleu » et du « rouge », s'annulant bientôt dans un régime « obscur ». Le « portique » et la « passerelle » favorisent le passage vers un ailleurs. En suspension, ces deux instances du passage profitent à la construction d'un vertige. Au geste du retour (« je me suis retourné »), contracté (« place obscure »), se substitue les signes d'une chute : « Elle dégringolait ». La chute annule l'espace, sa circularité, sa visibilité¹¹³, pour construire une dimension étrangère, plus invisible, plus libérée peut-être.

¹¹¹ Bertrand Westphal, *La géocritique, op. cit.*, p. 68 : « Gilles Deleuze et Félix Guattari ont distingué espace lisse et espace strié, soit espace hétérogène et espace homogène. L'espace homogène est soumis à des forces gravifiques : "Il est strié par la chute des corps, les verticales de pesanteur, la distribution de la matière en tranches parallèles, l'écoulement lamellaire ou laminaire de ce qui est flux. Ce sont des verticales parallèles qui ont formé une dimension indépendante, capable de se communiquer partout, de formaliser toutes les autres dimensions, de strier tout l'espace, et par là de le rendre homogène." [G. Deleuze, F. Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille Plateaux*, Paris, Les éditions de Minuit, 1980, p. 458] Bien entendu, c'est l'espace lisse, l'espace hétérogène, l'espace nomade, que les deux philosophes appellent de tous leurs vœux, car " l'espace sédentaire est strié, par des murs, des clôtures, tandis que l'espace nomade est lisse, seulement marqué par des ' traits ' qui s'effacent et se déplacent avec le trajet. [*Mille plateaux, op. cit.*, p. 472] ».

¹¹² *Mort à crédit*, p. 704.

¹¹³ Soutenant le mode référentiel « vécu » du récit, la circularité configure la surface dicible, visible de l'espace de représentation.

2.2 Nuance et métamorphose chronotopique

La ville s'écrit dans une ambiguïté chromatique qui précise une ambiguïté structurelle. Entre ombre et lumière, comme entre surface et profondeur, l'espace anglais s'annonce comme le terrain de la nuance. Les lieux s'évanouissent puis ressurgissent dans la nuance des buées, des brouillards¹¹⁴. Par cette nuance, s'explique une liberté narrative, l'établissement d'un transfert structurel, changement chronotopique. L'épisode anglais importe dans le roman par cette fonction transitoire¹¹⁵. Ce transfert a déjà été souligné par Annie Montaut qui décrit le passage d'une vision initiale à une « vision seconde », en se penchant sur le rôle métaphorique du « brouillard » :

Le pays recréé sur le mode du rêve est converti en royaume merveilleux, et ce par le biais du brouillard, sorte d'outil métaphorique. Les brumes oblitérantes affranchissent le décor de son insertion terrestre (cachent les chemins) pour en libérer la vision seconde¹¹⁶.

Si cette nuance trouve plusieurs explications, elle tient d'abord aux qualités chromatiques du paysage. Comme le soutient Denise Aebersold, les couleurs acquièrent dans l'épisode anglais un statut paradoxal. Elles naissent à un moment inopportun, dès lors que le texte traite d'une : « croissance à rebours de tout ce qui rappelle la vie, l'éveil, la renaissance¹¹⁷ ». Le séjour de Ferdinand en Angleterre s'étire sur la saison d'hiver pour s'interrompre au printemps. Cette interprétation du temps rejoint le chronotope du gouffre, décrit l'enfoncement progressif du personnage et de l'espace. Les couleurs céliniennes émergent de l'épreuve de l'obscurité, dans ce que Denise Aebersold appelle la « goétie célinienne »¹¹⁸ : son interprétation, orientée sur la mystique du texte célinien, soulève une des contradictions esthétiques de l'œuvre : les éléments parviennent à se révéler au plus fort de

¹¹⁴ *Mort à crédit*, p. 705-706 : « Il descend du ciel un nuage très épais... il tombe sur la fête... il cache tout un instant... il feutre l'espace... On entend encore très bien, mais il dissimule, on voit plus... Ni bonhomme ni acétylène... Ah ! un coup de bourrasque ! On le retrouve !... un vrai gentleman redingote... Il montre la Lune pour deux pennies... Pour trois pièces il vous donne Saturne... »

¹¹⁵ L'épisode anglais constitue bien plus qu'un « intermède » (terme employé par Alain Cresciucci, *Les territoires céliniens*, *op. cit.*) dans la construction du récit et de l'espace. Il garantit toute la suite du roman, la possibilité aussi de son mouvement, de son évolution, pourtant posée comme problématique au départ, sous les termes spatio-temporels d'une circularité.

¹¹⁶ Annie Montaut, « La séquence de l'Angleterre dans *Mort à crédit* : parole et allégorie », in : *Actes du colloque international de Paris, Céline, (27-30 juillet 1976)*, *op. cit.*, p. 99. Propos que reprend, avant nous Alain Cresciucci, *Les territoires céliniens*, *op. cit.*, p. 185.

¹¹⁷ Denise Aebersold, *Goétie de Céline*, *op. cit.*, p. 166.

¹¹⁸ *Id.*, p. 167 : « Il fallait un débarquement de Ferdinand, la nuit, dans le Nord, pour que brillent de telles couleurs. On trouve rarement le jour dans *Mort à crédit*, une floraison aussi vive... »

leur contestation. Ainsi, la nuit célinienne, liée à la saison morte des mois d'hiver, ne saurait empêcher la coloration du texte.

Ce paradoxe pourrait s'appuyer sur le chronotope du gouffre qui déstabilise le lieu anglais. L'accès à une profondeur construit un détachement, devient le motif essentiel d'une liberté. Le chronotope du gouffre reste cette passerelle qui, dans *Mort à crédit*, privilégie une chute active, construit un enfoncement préalable à un ultime rebondissement. L'aspect coloré de l'espace anglais donne un avant-goût de ce rebondissement que la troisième partie du roman se charge d'illustrer. Un livre d'images donne déjà un aspect fictionnel à ce rebondissement :

Elle [Nora] ouvre le bouquin sur ses genoux... Je peux pas m'empêcher de regarder... Le même Jonkind, ça lui fit un effet magique... Il plongeait le nez dedans... Il démarrait plus... Les couleurs ça le fascinait... Il était plein d'images ce livre, des magnifiques illustrations... J'avais pas besoin de savoir lire, j'étais tout de suite renseigné... Je voyais bien les princes, les hautes lances, les chevaliers... la pourpre, les verts, les grenat, toutes les armures en rubis... Tout le bastringue !... C'était un boulot... C'était bien exécuté... Je m'y connaissais en travail, c'était réussi... Elle tournait doucement les feuillets... Elle commençait à raconter. Elle voulait nous lire mot à mot... Ils étaient terribles ses doigts... c'étaient comme des rais de lumière, sur chaque feuillet à passer...¹¹⁹

Du côté de la légende, d'un univers fictif, des zones colorées et lumineuses charment le personnage, l'attirent loin des postulats réalistes du texte. *Les Belles Aventures illustrées* ouvrent, à cette seule prononciation du titre, un puits de jour et annoncent le rôle vital de la fiction dans *Mort à crédit*. La valorisation colorée indique les potentiels libertaires du texte, le sentiment ou la sensation d'une libération prochaine (dans la troisième partie du roman). Loin de soutenir une libération accomplie de l'espace, les lieux anglais l'appréhendent dans son déroulement. Le processus n'est pas si simple, dès lors que négation et libération fonctionnent ensemble. A l'écart de toute stabilité, la nuance confère à l'espace anglais son mouvement. La couleur devient le repère privilégié de ce mouvement. Entre accentuation et atténuation, les jeux de lumières construisent l'ambiguïté de cet espace, lui rendent sa dimension transitoire, nécessairement instable. De la nuit peut naître la lumière, mais la lumière retourne incessamment à la nuit. L'affirmation de Gilbert Durand, en introduction de son premier chapitre sur ce qu'il nomme « le régime diurne de l'image », s'actualise ici, dans cette précarité du jour, de la lumière, de la couleur.

¹¹⁹ *Mort à crédit*, p. 750.

Sémantiquement parlant, on peut dire qu'il n'y a pas de lumière sans ténèbres alors que l'inverse n'est pas vrai : la nuit ayant une existence symboliquement autonome¹²⁰.

Le jour s'inscrit toujours dans sa négation latente. Dans le néant, la couleur se libère, mais dans la couleur le néant s'exprime pour soutenir une ambiguïté chromatique. L'impossible définition d'une limite, entre jour et nuit, induit un effet de « contamination¹²¹ » que traduit la nuance de l'espace. Le brouillard qui recouvre les lieux anglais est l'expression de cette nuance.

Le brouillard agit comme un masque (autre forme de confusion) qui, alternativement, dérobe la scène et la révèle. Masqué le lieu de la foire, le long du port (par exemple), n'en n'est pas moins révélé. Il accède alors à sa dimension invisible, à une forme de dérovement, qui participe à la construction d'un espace fuyant, cette « vision seconde » dont parle Annie Montaut. Ce dérovement est aussi soutenu par une forme de balayage météorologique lorsque, dès l'hiver, les pluies diluviennes entraînent la « liquidation » homogène de l'espace¹²². Sous l'effet de la pluie, la palette du texte se décolore ; l'espace visible est liquidé. La luminosité contenue dans le prénom Jonkind – proche de « jonquille »¹²³ –, qui renvoie métaphoriquement au sens conceptuel de « lumière » est détrompée par son référent (personnage déficient). Là encore, l'espace cherche à se dire dans la figuration de ses défaillances car, en elles, se cache une forme libertaire, celle du gouffre qui pactise avec le vide, l'absence, le défaut, le manque.

La nuance chromatique de l'espace permet l'appréhension d'un mouvement. La nuance métamorphose l'espace, empêche la fixation de l'image, des formes. L'espace ne se révèle que pour céder d'une minute à l'autre. La nuance construit un espace vertigineux parce qu'elle le rend insaisissable. L'espace anglais est un espace fuyant, qui se dérobe à toute appréhension. Les couleurs promues restent liées à leur négation, l'espace visible dépendant d'un espace invisible, l'espace dicible dépendant d'un espace indicible.

¹²⁰ Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 69.

¹²¹ Nous verrons comment ce concept de « contamination » des espaces permet chez Céline d'expliquer la force et la dimension de la fiction. Voir ci-dessous p. 205 sq.

¹²² Voir *Mort à crédit*, p. 728.

¹²³ Denise Abersold, *Goétie de Céline*, op. cit., p. 167 : « En général les couleurs apparaissent en couples antonymiques : roses – tombe de la grand-mère Caroline ; jonquilles – Jonkind (un mongolien) ; verdure – charbons, arbres, crocs etc. »

3. Mutisme et mutation chronotopique

A ne plus vouloir « saisir » pour ne plus « être saisi », le personnage en vient à se taire. Cette parole muette, engage le refus d'une énonciation dialogique, trop conflictuelle¹²⁴. La voix de « l'autre » (injonctif) ne transparaît plus à travers soi, les liens avec le Dehors sont brisés tandis que l'espace du Dedans se renforce, espace privé, espace du « je », centre du roman.

Elle [« la même »] tente de me faire comprendre des choses... Elle doit m'expliquer... Elle me parle très lentement... Elle détaille les mots... Alors là, je me sens tout rétif!... Je me rétracte... Il me passe des venins... Je fais affreux dès qu'on me cause !... J'en veux plus moi des parloties !... Ca va ! J'ai mon compte !... Je sais où ça mène ! je suis plus bon !¹²⁵

Le roman, construction essentiellement dialogique¹²⁶ selon Mikhaïl Bakhtine, se trouve contesté par cet épisode allégorique. Dirigé par une parole diversifiée, pluralisée, vouée de façon interne ou de façon externe au dialogue, le roman s'imprègne d'un cadre social où le rapport à l'autre est fondateur. Dans *Mort à crédit*, le cadre social, représenté par la sphère familiale ou scolaire, est distancié par le mutisme contestataire du personnage.

Le roman célinien, marqué selon Henri Godard par l'équilibre recherché entre « autobiographie » et « fiction », se trouve plus proprement remis en cause. Car, à se taire, le personnage (redoublé par la voix narratrice), ne conteste-t-il pas l'apport autobiographique du roman ? Ne plus parler de soi, arriver à s'oublier, et à oublier l'Autre qui fonde le roman, apparaît dans le texte célinien comme une provocation. L'insolence célinienne paralyse l'action du centre romanesque, l'énonciation du « je ».

Le mutisme est un silence parlant, parole tue, comme tuée, défaite de son cadre énonciatif. L'énonciation n'est plus cadrée dès lors que la circularité dominante, cette emprise répétitive et mémorielle du cercle familial, laisse place à une verticalité en creux, sans fond. Le mutisme du personnage s'oppose aux données impératives du cadre circulaire, aux rapports dialogiques mais conflictuels qui relient un centre (le personnage) à une périphérie (familiale). Le mutisme engage un silence monologique qui tranquillise le « je », tout en

¹²⁴ Voir ci-dessus p. 176 *sq.*

¹²⁵ *Mort à crédit*, p. 710.

¹²⁶ Cadre dialogique que Mikhaïl Bakhtine étudie à plusieurs niveaux : énonciation historique / énonciation discursive ; discours des personnages ; de la « voix » vers le « plurilinguisme » ou intégration de la voix d'autrui dans sa propre parole / genre polymorphe capable de faire dialoguer en interne différentes dimensions littéraires.

dépossédant l'énonciation romanesque de son pouvoir d'action. La voix narrative ne traduit plus la relation d'un sujet au monde, mais la portée de leur écart relationnel.

La parole autobiographique reste un détour pour pallier la crise substantielle de la fiction. Dans *Mort à crédit*, elle prend essor dans la circularité du Passage des Bérésinas appuyée sur la dimension du « cercle familial », sphère identitaire, mémorielle, cloisonnante, étouffante. L'expression « je sais où ça mène¹²⁷ » révèle l'implicite du « nulle part ». Or, n'est-ce pas dans ce « nulle part » que se situe en Angleterre le personnage ? Ce « nulle part », conséquence d'une circularité cloisonnante, décrit le retrait progressif d'un centre romanesque. Toute l'acceptation de ce « nulle part » se joue dans l'expérience du mutisme.

Pendant trois mois j'ai pas mouffeté ; j'ai pas dit hip ! ni yep ! ni youf !... J'ai pas dit yes... J'ai pas dit no... J'ai pas dit rien !... C'était héroïque... Je causais à personne. Je m'en trouvais joliment bien...¹²⁸

Le mutisme montre la résistance de Ferdinand devant toute parole, toute injonction ou source de conflit énonciative, linguistique. La moindre onomatopée est écartée. La recherche du silence tient à un vœu de respiration. Car la parole autobiographique, inhérente à un vécu symbolisé (et transposé) par une attache familiale, une circularité cloisonnante, entraîne une saturation de l'espace. Répétition et itération façonnent la sphère mémorielle du cadre familial¹²⁹. Cette saturation explique l'étouffement du personnage. En bord de Manche, à Dieppe puis en Angleterre, l'air, par contraste, dilate l'espace. A Rochester, une parole ouverte peut naître. Le récit de *Mort à crédit* y trouve la garantie de ses prolongements, un remède pour le moins paradoxal : le mal se guérit chez Céline par le mal.

Si l'épisode permet au récit célinien de « respirer », cette vitalisation s'opère par destruction, avec une esthétique du gouffre qui soutient toutes les nuances de l'espace. Car la dilatation de l'espace n'empêche pas sa disparition. La disparition d'une parole, celle d'une pensée, engage aussi celle de l'espace structurel. Le gouffre s'inscrit dans le texte comme un chronotope paradoxal. Il permet au texte célinien de se définir structurellement derrière les données représentées de l'espace et du temps, tout en poussant à la disparition de cette structure. Prônant un espace du silence, le mutisme engage une déspatialisation, en même temps qu'une déconceptualisation. La libération chronotopique de l'espace de représentation (extraction en-dehors d'une circularité) se joue à travers la libération de l'espace représenté qui existerait bientôt pour lui-même, en deçà de toute pensée, de toute conceptualisation.

¹²⁷ Dans l'extrait relevé précédemment.

¹²⁸ *Mort à crédit*, p. 735.

¹²⁹ Voir ci-dessus p. 176 sq.

Le mutisme permet d'échapper à la pensée, de revenir vers un espace physique, aussi dissolu et nié soit-il en sa structuration formelle. S'il n'est pas encore détaché de la structure, mais défini par une structure du détachement (le chronotope du gouffre), l'espace représenté fuit les données conceptuelles de la représentation. Le mutisme, façon de s'extraire des liens que présuppose la langue – liens qui ont une origine sociale, familiale (par exemple, l'épisode de la lettre du père) –, participe à l'extraction du personnage en dehors du cercle filial, social. Le mutisme lutte pour une cause extractive : à force de silence, Ferdinand quitte les bancs de l'école pour rejoindre de grands espaces.

J'ai regretté un peu la classe... J'apprenais pas mais j'étais bien, je détestais pas l'intonation anglaise. C'est agréable, c'est élégant, c'est flexible... C'est une espèce de musique, ça vient comme d'une autre planète... J'étais pas doué pour apprendre... J'avais pas de mal à résister... Papa le répétait toujours que j'étais stupide et opaque... C'était donc pas une surprise... Ça me convenait mon isolement, de mieux en mieux... C'est l'entêtement moi, ma force. Il a fallu qu'ils s'inclinent, qu'ils cessent de m'importuner... Ils ont flatté mes instincts, mes penchants pour la vadrouille... On m'a promené tant et plus dans les environs, par monts et villages, avec l'idiot, sa brouette et tous ses joujoux...¹³⁰

Apparaît ici l'importance du signifiant, de la forme et du matériau linguistique, au-delà du contenu, du signifié. Le signifiant à lui seul ne permet pas le langage, il représente l'aspect physique mais déconceptualisé de la langue, sensible mais inintelligible. Un langage charnel est peu à peu mis en évidence. Annie Montaut écrit très justement que « l'anglais ainsi illisible et incompréhensible à la raison devient lisible à l'instinct¹³¹ ». A la passivité de l'écoute, physique, musicale, succède la mise en action du corps. L'espace n'est plus seulement linguistique, il s'attache à un déploiement terrestre (promenade) et corporel (sensualité /sexualité).

Par le chronotope du gouffre, le regard du personnage se défait de tout intellectualisme, accède à un espace déconceptualisé : l'espace perd sa forme, celle-là même qui permettait à une pensée de s'intégrer. Sous l'effet du vertige, l'espace résiste à toute emprise formelle. Les liens ne s'expliquent plus, les éléments sombrent dans une profondeur attractive, impérative, celle du gouffre. Le vertige célinien mène vers des expressions corporelles. Dans cet espace défait de la pensée, s'active un espace sensible soumis aux lois de l'attraction : les

¹³⁰ *Mort à crédit*, p. 738.

¹³¹ Annie Montaut, « La séquence de l'Angleterre dans *Mort à crédit* », in : *Actes du colloque international de Paris, (27-30 juillet 1976), Céline, op. cit.*, p. 97.

« penchants pour la vadrouille » de Ferdinand appellent l'envoûtement (au sens littéral) de Nora¹³².

Le mutisme du personnage est un silence qui engage aussi son évolution, sa mutation chronotopique : la métamorphose, transformation des formes, laisse place à l'absorption des formes. L'espace, pesant, en chute, redéfinit le chronotope du gouffre. La liquidation de l'espace (par liquéfaction) permet son évidement formel. Sous l'effet de la gravité, cette liquidité célinienne devient solide, pesante. L'eau s'évacue verticalement, entraînant par son poids, sa force, les données de l'espace représenté. La direction d'une chute spatiale, cosmique est donnée, les personnages emportés.

Quand la flotte devenait si lourde, si juteuse, que le ciel s'écroulait dans les toits, se cassait partout en trombes, en cascades, en furieuses rigoles, ça devenait nos sorties des excursions fantastiques. On se rapprochait tous les trois pour résister à la tourmente... Nora, ses formes, ses miches, ses cuisses, on aurait dit de l'eau solide tellement l'averse était puissante, ça restait tout collé ensemble... On n'avancait plus du tout... On pouvait plus prendre l'escalier, le nôtre, celui qui montait notre falaise... On était forcés de nous rabattre vers les jardins... de faire un détour par l'église. On restait devant la chapelle... sous le porche... et on attendait que ça passe¹³³.

Les éléments du corps s'agglomèrent en une masse homogène, grâce à une eau pesante, voire collante qui, en plus de l'affaissement du corps et de l'espace, propose leur fusion, leur engluement¹³⁴. La valeur ascendante de « l'escalier », « chronotope du seuil » chez Bakhtine, ne fonctionne pas. La remontée demeure impossible, comme si la profondeur s'était écartée de la surface. L'escalier active seulement le processus d'une descente. Or, cette descente permet un passage, une métamorphose : le ciel qui s'écrase, qui « pèse sur tout, sur les maisons, sur les arbres, [qui] s'affale au ras du sol », inverse les pôles Haut / Bas, en sorte qu'« on marche dessus, tout mouillé, on marche dans les nuages, [...] »¹³⁵.

Le mutisme célinien entraîne la mutation néantisante de l'espace représenté. Le chronotope du gouffre travaille à ramener progressivement l'espace représenté vers le bas, dimension inintelligible mais physique. L'espace représenté s'écarte d'une surface visible, dicible, mémorielle, pour se rendre à une profondeur amnésique. Le prosaïsme du « Bas » charge l'oubli célinien d'une « concrétude ». Une dimension concrète, charnelle, s'ouvre au personnage dans un présent détaché du passé, du cercle mémoriel. Sous cette dimension,

¹³² La scène du rapport sexuel livre une explication de cet envoûtement.

¹³³ *Mort à crédit*, p. 739.

¹³⁴ Cet engluement nous renvoie aux formes de la blessure par déliquescence, étudiée dans *Voyage*. Voir ci-dessus p. 47.

¹³⁵ *Mort à crédit*, p. 745.

positive, nouvelle, s'entrevoient les sources charnelles de la fiction célinienne. Le chronotope du gouffre, vertige de l'oubli, est le véhicule qui conduit vers la fiction. Son action, métamorphique, confère à la fiction une dimension a-formelle et d'autant plus sensible. Oubli de la forme, de la structure, la fiction trouve sa justification dans cette amnésie spatiale.

Si la fiction se construit dans la transgression du temps et de l'espace filial (social), des repères identitaires et autobiographiques – surface visible, mémoire dicible –, dans le creuset oublieux d'une surface, elle prend effet dans une verticalité rehaussée. L'espace-temps, tiré vers le bas, s'inscrit dans une verticalité dont la suite du récit célinien exploitera la dynamique ascensionnelle. La nécessité d'une profondeur, garantie par le chronotope du gouffre, est une première étape, nécessaire à donner à la fiction des fondements immanents, et non transcendants. S'il est une soif d'absolu chez le personnage de *Mort à crédit*, ainsi que l'étudie Annie Montaut, cet absolu tient à une langue désintéressée, désintellectualisée et nécessairement plus charnelle. Cette langue immanente est celle de la fiction. Fictionnelle, l'esthétique célinienne se construit dans le reniement des formes mémorielles et filiales, un reniement qui nécessite la négation ou l'oubli pour promouvoir une libération. La dernière partie de *Mort à crédit* qui occupe une grande partie du récit expérimente les ressorts spatio-temporels de cette libération, les possibilités d'une verticalité ascensionnelle après l'effacement du centre dans les profondeurs de l'espace romanesque.

c) Autour de Courtial des Pereires : les déboires d'une fictionnalité immanente et ascensionnelle

1. Le « chronotope du seuil » ou l'élan de la fiction

1.1 Du chronotope du gouffre au chronotope du seuil

Après son séjour en Angleterre, Ferdinand retrouve l'enclave du Passage parisien soudée dans sa circularité – circularité toujours plus renforcée par la contraction du quotidien, des habitudes vieillissantes. L'esthétique de la disparition qui touche l'espace anglais opère aussi du côté familial.

Ils se recroquevillèrent dans le malheur, ils se décomposèrent, ils se mutilèrent du désespoir, ils se morfondaient féroce­ment pour opposer moins de surface...¹³⁶

En retrait par rapport à une surface, le couple parental s'efface et avec lui le cloisonnement étouffant du Passage. L'univers parental se rétracte et a moins d'incidence sur la place de l'enfant. L'espace anglais a pu offrir à l'enfant la possibilité d'un retrait. Eloigné, Ferdinand devient un être sans prise, insaisissable comme les données fuyantes de l'espace anglais. Son échappée se précise devant la passivité grincheuse du cercle familial : « Chaque fois que je montais l'escalier, mon père faisait des grimaces ».

L'escalier réconcilie ici l'appartement des Bérésinas avec sa fonction de « passage ». Alain Cresciucci¹³⁷, selon un modèle vertical, voit dans cette stratification du lieu la « représentation topique de l'esprit humain » :

Le point culminant, la chambre, symbolise les aspirations nobles, les fantasmes de liberté ; les pièces intermédiaires dont l'échelonnement n'est pas précisément décrit, sont le niveau du *moi* quotidien ; enfin la cave est le lieu des pulsions inavouables, de l'instinct de mort – se révélant particulièrement dans le geste du père : « Il s'est sauvé dans la cave. Il a refermé la trappe sur lui. / On l'a entendu qui tirait : Peng ! Peng ! Peng !... »¹³⁸.

L'escalier se monte ou se descend selon les aspirations poétiques du texte. Tandis qu'à Rochester, l'escalier doit encore être contourné ou descendu¹³⁹, interprété comme « chronotope du gouffre » sous les données de l'oubli, ici, les marches gravies intègrent le « chronotope du seuil ». Le « passage » s'actualise, enfin. Les marches de l'escalier donnent libre cours à la progression du personnage. Se confirment, avec ce présupposé ascensionnel les potentiels positifs du gouffre célinien : il faut d'abord descendre, au plus bas, accepter le risque de sa propre disparition, pour que débute cette remontée, s'accomplisse le passage d'un seuil. Mais vers où le personnage progresse-t-il ? Quittant le cercle familial, ce foyer identitaire, mémoriel, il se détache aussi d'un substrat « vécu » et donné dans le texte célinien comme autobiographique. Les marches de l'escalier pourraient, selon Anthony Wall, participer à l'exercice positif et pourtant périlleux de la fiction.

¹³⁶ *Id.*, p. 775.

¹³⁷ Alain Cresciucci (dans *Les territoires céliniens*, *op. cit.*, p. 85) s'appuie sur la psychanalyse freudienne pour justifier la pertinence de la « maison ». Il rappelle alors en note le propos freudien : « C'est la *maison* qui constitue la seule représentation typique, c'est-à-dire régulière, de l'ensemble de la personne humaine. » (*Introduction à la psychanalyse*, petite bibliothèque Payot, réédition, 1981, p. 138). La symbolique de la « maison » a aussi été étudiée par Gaston Bachelard, dans *La poétique de l'espace*, *op. cit.*

¹³⁸ Alain Cresciucci, *Les territoires céliniens*, *op. cit.*, p. 85-86.

¹³⁹ Voir ci-dessus p. 204.

La fiction est un exercice dangereux pour la parole qui s’y égare car, selon Anthony Wall, « tout élément textuel, quelle que soit son origine de départ, devient une partie intégrante du monde fictif une fois qu’il est introduit dans le domaine de cette même fiction¹⁴⁰ ». La fiction fonctionne sur le mode spatio-temporel d’une contagion, qui nous ramène, de manière métaphorique, du côté de la maladie¹⁴¹. Si dans *Voyage au bout de la nuit*, selon Philippe Destruel¹⁴², « la maladie en quelque manière, “réfléchit” le “voyage” dans toutes ses connotations philosophiques, ou symboliques [...] », ne réfléchit-elle pas dans *Mort à crédit* le trajet d’une recherche poétique ? La contagion mimerait le pouvoir fictionnel du texte agissant sur des sources mémorielles. Anthony Wall, justement, pense cette contagion de la fiction à partir de défauts mémoriels. Son propos semble bien illustrer la situation du texte célinien :

Ce mécanisme de contagion sémantique semble profondément lié à la mémoire dérégulée du texte. Car là où la mémoire semble dérapager de la façon la plus spectaculaire, c’est justement dans les moments précis où elle ne sait plus respecter les cases logiques qui non seulement gèrent l’emboîtement et l’enchâssement des récits mais qui, en outre, devraient se laisser gouverner par la loi d’une superposition étanche et hermétique¹⁴³.

Le dérapage de la mémoire célinienne prend la forme d’un déséquilibre et d’un vertige. La mémoire – cette sphère donnée comme vécue du cercle familial – se trouve soudainement vidée de son contenu, repliée sur elle-même à l’excès, dans une contraction qui engage son rapetissement. Replée – derrière l’image de ce couple parental vieilli physiquement –, la mémoire offre un champ libre à la fiction. A la structuration logique de la mémoire, Anthony Wall oppose une fiction qui réagit de manière proliférante selon le mode d’une contamination.

Dès lors que la fiction pénètre le texte, la prédominance d’un niveau sémantique par rapport à un autre n’est plus valable. La fiction renverserait selon Anthony Wall la hiérarchisation utopique du savoir. La fiction valorise une incertitude qui rejette les données d’un savoir dominant. Définie dès *Voyage* par une logique circulaire, courbure d’un temps romanesque qui retourne incessamment vers un passé, la mémoire fait autorité. Elle constitue

¹⁴⁰ Anthony Wall, *Superposer : essai sur les métalangages littéraires*, op. cit., p. 175.

¹⁴¹ La représentation métaphorique d’une fiction-maladie apparaît déjà dans *Voyage* : les délires qui virtualisent une réalité narrative proviennent d’un corps traumatisé (guerre) ou fiévreux (New York est un délire conduit par l’accès de fièvre subi par le personnage en Afrique), assurant une origine charnelle à cette fiction qui, à ce stade de l’œuvre célinienne, cherche toujours une justification, la preuve paradoxale de sa vérité.

¹⁴² Philippe Destruel, « Le corps s’écrit : somatique du *Voyage au bout de la nuit* », in : *Céline : Voyage au bout de la nuit*, op. cit., p. 55-70 (article publié initialement dans *Littérature*, n° 68, 1987). Dans son article, Philippe Destruel se veut même plus précis lorsqu’il écrit, p. 62 : « La maladie semble être un “état d’alarme” (Selye) qui relance la fiction. »

¹⁴³ Anthony Wall, *Superposer : essai sur les métalangages littéraires*, op. cit., p. 175.

un de ces savoirs qui commandent de façon structurelle la parole romanesque. A remettre en cause cette structuration mémorielle¹⁴⁴, la fiction indique chez Céline la déculpabilisation d'une parole romanesque qui n'aurait plus besoin de la mémoire pour se dire. L'espace de représentation cesse de se justifier à travers les limites du vécu, de la mémoire, d'un plan donné comme réalisé.

Cette liberté prise par le récit est traduite dans *Mort à crédit* par une incertitude spatio-temporelle qui envahit le personnage et le mène vers les formes jouissives de la fiction. L'incertitude semblerait enfin acceptée comme une entité formelle (formes poétiques et formes imaginaires) du texte : ni vérité, ni mensonge, elle introduit le personnage dans une zone nuancée qui, selon les présupposés du chronotope du gouffre – qui permet cet évidemment mémoriel du texte –, satisfait les désirs en puissance du personnage.

Un seuil serait franchi par le récit célinien, exprimé par la remontée d'un escalier, geste contre lequel aucune autorité mémorielle ne peut plus faire face. Le mépris du père qui regarde Ferdinand rejoindre sa chambre n'a plus d'effet restrictif sur le champ qui vient de s'ouvrir au personnage. Bakhtine, dans *Esthétique et théorie du roman*, donne déjà cette valeur optimiste au « seuil », réalisation du passage, d'un transfert :

Il [*chronotope du seuil*] peut s'associer au thème de la rencontre, mais il est notablement plus complet : c'est le chronotope de la crise, du *tournant d'une vie*¹⁴⁵.

La crise est ici mémorielle ; la fiction incarne son issue. D'un point à un autre, le passage qui s'accomplit prend la forme d'une incertitude et, avec l'image de cet escalier « mont[é] » à plusieurs reprises (« chaque fois »), un sens ascensionnel. Accomplissant un passage – chronotope du seuil – l'escalier permet au personnage de se diriger librement du côté de la chambre, monde d'une intimité et du désir libertaire. A l'encontre d'une surface mémorielle, en dehors du cercle familial, de son cloisonnement, l'escalier intervient comme une transition permettant le transfert du personnage vers une fiction immanente¹⁴⁶.

¹⁴⁴ Cette structuration mémorielle tire son pouvoir autoritaire de sa forme circulaire : à une superposition des savoirs se substitue dans le texte célinien une totalisation des savoirs (maîtrise d'un cadre qui se voudrait achevé, total). L'idée d'un axe vertical qui impliquerait cette superposition des savoirs, cadre partagé selon des degrés de vérités croissants ou décroissants, n'est valable qu'une fois la mémoire ramenée à sa contraction circulaire, à une profondeur oubliée. La fiction semble prendre alors le dessus sur cette mémoire devenue plus invisible, plus profonde, moins dicible car inconsciente. Mais la fiction ne saurait prendre le dessus qu'une fois reconnu son statut matériel, immanent, tiré de la matière, du corps.

¹⁴⁵ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 389.

¹⁴⁶ Fiction qui reste liée au corps chez Céline : le chronotope du gouffre qui précède ce chronotope du seuil permet d'installer cette source corporelle et toujours immanente de la fiction célinienne. Ce corps s'affiche progressivement comme le centre de l'espace romanesque célinien, et comme le promoteur structurel et a-

L'action de cette remontée est moins menée à son aboutissement que signifiée en son accomplissement progressif. L'incertitude implique cette phase transitoire ; elle met à mal l'idée du repère spatial, pour susciter celle du mouvement. Sur quelle marche se situe Ferdinand ? Entre l'étape anglaise qui comporte déjà ses propres nuances (l'expérience du centre négatif : le gouffre) et les expériences ascensionnelles de Courtial (dernière partie du roman), des épisodes intermédiaires valorisent une instabilité, un déplacement.

La fiction célinienne naît d'un en-deçà (et non de l'au-delà) que jamais elle ne conteste, du côté d'un oubli¹⁴⁷ qui oppose à la forme la substance de l'espace. Si l'accès à une profondeur permet à l'énonciation célinienne (focalisée) de se libérer d'une surface cloisonnante, donnée comme vécue, le sentiment de cette libération, à être décrit, ne peut se satisfaire des critères négatifs de l'oubli. La négation est un moyen pour construire une libération, non sa révélation. Libérés, les motifs du texte célinien s'élèvent, tandis que leur nature fictionnelle se révèle dans le tracé d'une ascension. L'escalier célinien, dans le sens de cette remontée, entraînerait le récit des fondements de la fiction (oubli et valeurs négatives) à son esthétique.

1.2 L'escalier de la fiction

Incertain, le personnage n'occupe encore aucune place, aucune marche sur l'escalier de la fiction : « Le moment était mal choisi pour la recherche d'un emploi [...]. Ca ne pouvait guère recommencer qu'après la période des vacances... ». Vacances d'été, vacances spatiales, une joie se cache derrière cette condition qui apporte le soulagement de la fiction. Une période d'errance¹⁴⁸ occupe alors le récit : les déplacements physiques de Ferdinand dans Paris précisent l'achèvement du Passage des Bérésinas. L'errance, libère Ferdinand du cloisonnement circulaire, contraignant du Passage.

Mais il m'avait foutu la caille ce grand saucisson, avec son histoire de campagne... D'un seul coup soudain, j'avais perdu toute ma contenance. Ah ! Je ferais plus rien de ma journée ! J'en étais absolument sûr ! J'en étais absolument sûr !... Je pensais plus qu'aux batifoles, aux grands espaces, à la cambrousse ! Merde ! Il m'avait

structurel de cet espace. C'est là ce que nous tenterons de montrer dans toute la deuxième partie de ce travail de thèse.

¹⁴⁷ Si la mémoire est niée par les formes de l'oubli, elle reste indispensable au texte – sa négation n'étant que le revers de son expression.

¹⁴⁸ Notre étude des romans de *Guignol's band* nous incite à reconnaître dans l'errance un conducteur spatio-temporel capable de mener le récit célinien vers la fiction. Voir ci-dessous p. 278 *sq.*

démoralisé... Ca me hantait subitement la manie de voir la verdure, les arbres, les plates-bandes... Je pouvais plus me contenir... Ca me poussait en frénésie ! Tonnerre de putain de nom de Dieu !... ¹⁴⁹

A la recherche des grands espaces, le sujet célinien refuse toute limite. Il se glisse dans l'incertitude, principe d'ouverture. L'incertitude, vacance de l'esprit, vacance de la raison, qui trahit toute rigueur spatiale, amène le récit vers un désordre qui s'accomplit dans la scène du jardin des Tuileries. La fiction célinienne reste fidèle au hors-cadre, aux dimensions de l'informel dont le désordre est un acteur. Assailli par une cohue, Ferdinand est prisonnier d'une scène de violence et de frénésie. Le désordre attise la fabulation romanesque qui écrase les quelques motifs champêtres, traités ironiquement¹⁵⁰. Dans cette esthétique du ravage, le sol se creuse. Se retrouvent aisément l'image spatiale du gouffre, les crevasses du paysage anglais, et leur corollaire, la montée acméique du récit. Ce désordre est marqué par une esthétique comique du démembrement où se perdent et se confondent corps et nourriture, pour soutenir l'image de la « tripe » chère, selon Jean-Pierre Richard, à l'esthétique célinienne.

Au plus profond, toutes les familles, à la recherche de leurs morceaux dans l'enfer et le brasier des chaleurs... Il giclait des quartiers de viande, des morceaux de fesses, des rognons loin, jusque dessus la rue Royale et puis dans les nuages... C'était l'odeur impitoyable, la tripe dans l'urine et les bouffées des cadavres, le foie gras bien décomposé...¹⁵¹

Là où Jean-Pierre Richard voit une expression traumatique de l'imaginaire célinien, l'image de la « tripe » est ici traitée dans un délire jouissif. La jubilation du texte devant ces images nauséuses, dégoûtantes, provoque une incertitude sémantique. Les signifiés céliniens semblent se libérer de leur poids dramatique. Leur répétition ne courbe plus le texte. L'envolée, après la débâcle, devient possible.

La confusion entraîne aussi le système référentiel du côté de l'incertitude. Entre deux marches, le roman franchit les paliers de la fiction, dès lors que le coup est donné. Car Ferdinand met fin à la domination parentale. Ivre, rentré au Passage, il frappe son père dans un dernier affront familial. Lieu commun psychanalytique, l'acte renverse les rôles. Le geste dominateur inscrit Ferdinand au dehors du cercle, et concrétise le passage du seuil. Le seuil de

¹⁴⁹ *Mort à crédit*, p. 813.

¹⁵⁰ *Id.*, p. 814 : « On a voulu fermer les grilles, défendre les rhododendrons, le carré des marguerites... La horde a tout rabattu, tout éventré, tordu, écartelé, toute la muraille... C'était plus qu'un éboulis, une cavalcade dans les décombres... »

¹⁵¹ *Ibid.*

la fiction se définit temporellement comme une vie qui commence après la mort (ici, mort symbolique du père). Le détachement du cercle familial engage aussi le détachement vis-à-vis de la sphère « vécue », du substrat autobiographique. A partir de là, toutes les envolées sont permises ; le récit verse du côté d'une fiction plus assumée, qui n'a plus besoin des postulats de l'oubli – fiction dont il importe de commenter l'apport chronotopique.

2. La place présupposée de la fiction célinienne

Mort à crédit est un roman qui cherche des fondements concrets. De la réalité quotidienne d'un cercle familial à l'emprise plus informelle d'un vertige (chronotope du gouffre), la chute reste chez Céline un moyen d'accentuer les valeurs physiques d'un imaginaire, de donner une substance à la représentation. La fiction cherche une matière substantielle, un corps capable de la révéler pour ne pas se voir infliger le reproche de son abstraction. Avant de trouver ce fond immanent, d'en passer par le chronotope du gouffre (épisode anglais), la fiction célinienne apparaît de manière fragmentaire. Elle exerce alors sur le récit un pouvoir plus indicatif que représentatif. D'une dimension abstraite à son incarnation, elle cherche à s'écrire ou à se dire au plus près d'une instance charnelle.

2.1 Rêverie nostalgique : une fiction au passé

Il est des moments où le personnage parvient à s'extirper du cloisonnement familial, et où cet oubli conduit déjà vers la fiction. Aux côtés de sa grand-mère Caroline, l'enfant trouve un endroit tranquille où la rêverie peut s'accomplir. Souvenir positif, le personnage de la grand-mère est empreint de nostalgie. Cette nostalgie renvoie à une mémoire bercée par les échappées de la fiction.

Au coin de notre « Passage » en rentrant, elle m'achetait encore à la marchande sur sa chaufferette *Les Belles Aventures illustrées*¹⁵². Elle me les cachait même dans son froc,

¹⁵² Voir Henri Godard, « Notice », in : *Romans I, op. cit.*, p. 1392-3: « Il a existé, à partir de 1904 (Louis Destouches avait dix ans) un journal pour enfant intitulé *Les Belles images*. Les premiers numéros conservés dans les collections publiques datent malheureusement de 1911, c'est-à-dire d'une époque où Louis Destouches ne le lisait sans doute plus, mais leur consultation n'est pas sans enseignement. On y trouve en effet tout un répertoire de personnages, de décors et de péripéties qui ressemblent de très près à la Légende de Krogold. Les histoires nordico-médiévales sont de celles qui apparaissent le plus régulièrement. Elles mettent en scène des rois, des princesses (l'une d'elles, en 1911, se nomme Wanda), des comtes, des magiciens, des sirènes, etc. ;

sous ses trois épais jupons. Papa voulait pas que je lise des futilités pareilles. Il prétendait que ça dévoie, que ça prépare pas à la vie, que je devrais plutôt apprendre l'alphabet dans des choses sérieuses¹⁵³.

L'espace se veut intime, tracé par l'image du « coin » – lieu de rêverie selon Gaston Bachelard –, dérochement protecteur. Le subjectivisme « futilité » suffit à faire entendre la voix imposante du Dehors, celle du père. S'ajoute l'idée du dévoiement qui, en plus d'un sens psychologique (sens de déviance), prend un sens spatial. Le dévoiement donne bien à la rêverie le sens d'un « ailleurs » ; il assume sa fonction extractive.

A cette rêverie enfantine, nostalgique, s'oppose une fabulation plus négative qui permet au texte célinien de mieux définir la fiction à laquelle il aspire. Dans l'épisode qui traite de l'Exposition universelle, symbole des temps modernes, chronotopique par excellence, s'élabore le rejet de la fabulation mensongère associée à une forme de lâcheté. Les médisances de la grand-mère à l'égard de l'Exposition universelle¹⁵⁴ refusent à la fiction sa valeur prospective, la maintiennent dans une temporalité rétrospective. Le passé serait seul, pour lors, à situer positivement la fiction.

Si le discours rapporté de la grand-mère trahit la vigueur de la fiction, il s'impose comme proleptique. En cinq séquences successives, la visite de l'Exposition est tracée. Chaque moment s'achève par un échec olfactif et discursif qui stérilise autant le discours progressiste que les fantasmes qui le soutiennent : l'excès de bruit ne permet pas au discours du père de se faire entendre ; le sens du goût stimulé par « deux rangées énormes de gâteaux, de choux à la crème fantastiques¹⁵⁵ » est étouffé par la poussière ; l'étouffement entraîne les personnages vers l'image d'un explorateur si emmitoufflé que sa parole reste inopérante ; l'image d'un « Palais de la Boisson » saturé par la foule éloigne la seule possibilité de « goûter » à quoi que ce soit ; enfin, l'image solitaire (en contraste) d'un indigène se faisant cuire « un œuf à la coque », crachant (forme de rejet) devant le discours du père, bafoue le propos d'un exotisme « chromo ». L'espace est saturé ; cloisonné, écrasant, il empêche une fois de plus la progression physique du personnage et simultanément le discours progressiste de s'actualiser.

La scène de l'Exposition universelle, revue par le discours mensonger du père, souffre de démesure. La démesure accuse l'« esbroufe », décrédibilise toute croyance dans le progrès

elles se situent dans des pays imaginaires dont les noms (Thramysie, Ciprianie) sont parfois formés sur le même modèle que l[a] Christianie de Gwendor ; elles sont remplies de châteaux, de combats, de trahisons et de vengeance. [...] »

¹⁵³ *Mort à crédit*, p. 565.

¹⁵⁴ *Id.*, p. 576-577.

¹⁵⁵ *Id.*, p. 579-580.

(celle du père). Or, par effet de désillusion, le roman résiste à une fin tragique : car *Mort à crédit*, c'est aussi mourir à force de croire, comme le souligne Alain Schaffner, qui rappelle le rapport étymologique : crédit > credere* > croire¹⁵⁶. La question du progrès, par une représentation démesurée, est défaite de ses mythologies. Le discours « arriéré » (au sens littéral) de la grand-mère s'accomplit. Le progrès universel reste un mirage, une rumeur dont il faut se méprendre mais à laquelle le personnage n'a pas fini de croire¹⁵⁷.

2.2 Fabulation théâtrale : une fiction au présent

Au théâtre, le personnage décèle la nature et le support de la fiction : le corps. Fasciné, le petit Ferdinand se trouve touché au corps par les jeux de scènes de l'artiste, Mme Pinaise. La dimension sensible, sensuelle, de la langue transparait. Avec ce langage fait d'émotion et destiné à l'émotion, à l'encontre du sens, les signifiants une fois de plus s'accordent à donner un corps plastique et sensoriel à la langue. Les valeurs nobles du drame sont relayées par les valeurs du corps. Les hauts sentiments descendent vers le corps sensible. La fiction que représente le mode théâtral s'écrit dans le contact de deux corps mis en relation par un jeu scénique, celui de l'actrice et celui du spectateur. Par ce média du corps, la fiction trouve une vérité, un présent. Sans se projeter du côté du passé (rêverie nostalgique) ou d'un avenir (progrès encore impossible), elle existe dans un présent corporel, concret, émotif.

L'émotion est si grande qu'elle marque le corps. Du théâtre vers un accès de fièvre (épisode de la méningite¹⁵⁸), la transition s'effectue par le corps et nous restons bien du côté de la fiction. Ce rapport entre fièvre et fiction a déjà été repéré dans notre lecture du *Voyage*, mais elle trouve dans *Mort à crédit* une expression plus intense et inversée : là où dans *Voyage* la fièvre entraîne la virtualisation du discours narratif¹⁵⁹, *Mort à crédit* introduit l'emprise de la fiction sur le corps, et donne à l'analyse de Anthony Wall (fiction-contagion)

¹⁵⁶ Alain Schaffner, « Une enfance à crédit, *Mort à crédit* : récit d'enfance et démesure », in : *La démesure, Actes du XIV^e colloque international de Paris L.-F. Céline, La démesure, (5-7 juillet 2002), op. cit.*, p. 280

¹⁵⁷ Les aventures de Ferdinand auprès de l'inventeur Des Pereires travaillent à redorer le blason du progrès, à donner une dimension prospective à la fiction. Voir ci-dessous p. 219 *sq.*

¹⁵⁸ L'épisode de la méningite est lié à l'entrée du personnage à l'école. Mais le récit de l'école est si rapidement traité (p. 585) que la fièvre qui surprend le personnage semble s'associer à la thématique corporelle qu'interroge l'épisode précédent (p. 583-584), la scène du théâtre.

¹⁵⁹ Rappelons le lien entre la fièvre qui surprend le personnage après l'épisode africain et la transition vers l'Amérique dans *Voyage*. Nous ne parlons pas encore de « fiction » à ce moment du récit, mais plutôt de virtualisation du discours narratif.

un sens littéral. La fièvre est moins une cause justificatrice que la conséquence effective de la fiction.

Un rapprochement littéraire permet de mieux comprendre comment le texte célinien cherche, avec cet épisode du « théâtre », à se situer du côté de l'exception, garantie d'une fiction qui s'exprimerait en dehors du champ de l'ordinaire. La fiction se détournerait du champ quotidien de la réalité, cesserait de croire en un présent d'habitude, en ces formes répétitives et itératives qui constituent le cloisonnement mémoriel d'un vécu. Là où le récit célinien refuse toute valeur analogique, il emprunte pourtant à un texte déjà écrit, il devient lui-même « répétition ». Cet épisode du théâtre fait, en effet, écho à un passage de l'œuvre de Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*¹⁶⁰. La reprise célinienne reste une répétition détournée. Céline donne à la « répétition » son sens théâtral, et médite sur l'idée du détournement. Cette méditation est déjà intégrée dans le texte proustien, où le personnage-narrateur cherche dans le spectacle qu'il a devant les yeux les référents classiques d'un texte lu et connu par cœur (*Phèdre*). La transposition théâtrale déforme le classicisme d'origine ; la déception du personnage Marcel est entièrement liée à ce détournement. Céline métamorphose cette déception en jubilation. Son texte est une reprise du classique que constitue, déjà pour lui, l'œuvre proustienne. Dans cette reprise, dans cette répétition, que conduit à elle seule la thématique théâtrale, Céline approuve le détournement, et l'actualise. Il reprend les éléments de l'épisode raconté par le narrateur de *La Recherche*, et en inverse la donne. Cette inversion n'a pas échappé à Pascal Ifri qui y discerne une revanche d'ordre social :

Comme quoi, semble dire Céline, la plus grande simplicité du mode de vie de Ferdinand peut parfois lui valoir des plaisirs que Marcel est incapable de goûter¹⁶¹.

Si le texte célinien revendique une simplicité, il importe de se demander à quoi elle tient dans cette scène spécifique, car loin de l'ordinaire, elle permet le passage de l'autre côté, vers l'extraordinaire. Là où chez Proust le récit prend une dizaine de pages, il est « expédié » chez Céline en deux pages. Le rythme diffère car le dénouement de l'épisode varie. Là où chez Proust toute l'émotion se situe dans l'attente (durée) de ce spectacle, où le personnage Marcel, impatient, rêve de voir l'actrice de « la Berma » jouer *Phèdre*, chez Céline l'émotion se construit dans l'action « spectaculaire » et instantanée du jeu théâtral de « Mme Pinaise ». Là

¹⁶⁰ *A l'ombre des jeunes filles en fleurs (Première partie)*, in : *A la recherche du temps perdu*, Paris, éd. Gallimard, Tome I, 1987, (Coll. « Bibliothèque de la Pléiade »), p. 432-442.

¹⁶¹ Pascal A. Ifri, *Céline et Proust (Correspondances proustiennes dans l'œuvre de L.-F. Céline)*, Birmingham (Alabama), SUMMA, 1996, p. 91.

où chez Proust la maladie du personnage empêcherait la fiction de se jouer (théâtre), chez Céline la maladie succède au spectacle. Le corps se trouve éloigné chez Proust pour permettre à une fiction intellectualisée d’opérer. Chez Céline au contraire, le corps est ramené au centre du propos ; la maladie traduisant la dérive d’un excès émotionnel. Enfin, là où chez Proust, le décor empêche le caractère exceptionnel du hors-temps théâtral de s’accomplir, ramenant le personnage-spectateur aux valeurs de l’ordinaire¹⁶², chez Céline le décor entraîne les spectateurs (Ferdinand et ses parents) du côté de l’extraordinaire. Le quotidien est trahi un moment, le temps du spectacle, où au centre du décor se situe le Guéridon « Louis XV » – « la seule fierté de notre boutique », témoigne le narrateur. Choisi, admiré, central, le guéridon positionne métaphoriquement ses propriétaires au cœur de la scène¹⁶³. La dimension extraordinaire de la fiction tient ici au détournement de l’ordinaire. Cette progression de l’ordinaire à l’extraordinaire n’en repose pas moins sur une simplicité esthétique, induite par des émotions strictement corporelles, désintellectualisées. A l’inverse, le propos proustien engagerait le passage de l’extraordinaire à l’ordinaire – autrement-dit, une déception –, à l’aide d’une complexité esthétique, induite par une réflexion intellectualisée du narrateur en focalisation interne.

Céline tire de la fiction théâtrale une émotion incarnée, charnelle, quand Proust en retient une déception intellectualisée. La reprise et le détournement de la scène proustienne dans *Mort à crédit* a pour objectif de définir le lien étroit entre « corps » et « fiction ».

2.3 Récit légendaire : une fiction au futur

Le lien entre corps et fiction ressurgit à d’autres moments du roman célinien, dans ces intermèdes où, au sein du récit, s’intègre *La légende du Roi Krogold*. Or, l’inacceptation du

¹⁶² Marcel Proust, *A l’ombre des jeunes filles en fleurs (Première partie)*, in : *A la recherche du temps perdu, op. cit.*, p. 438-9 : « Mon plaisir s’accrut encore quand je commençai à distinguer derrière ce rideau baissé des bruits confus [...]. Et – ce rideau une fois levé – quand sur la scène une table à écrire et une cheminée, assez ordinaires d’ailleurs, signifèrent que les personnages qui allaient entrer seraient, non pas des acteurs venus pour réciter comme j’en avais vu une fois en soirée, mais des hommes en train de vivre chez eux un jour de leur vie dans laquelle je pénétrais par effraction sans qu’ils pussent me voir, mon plaisir continua de durer ; il fut interrompu par une courte inquiétude [...] Enfin les derniers moments de mon plaisir furent pendant les premières scènes de *Phèdre*. » Nous observons chez Proust une dégradation progressive du plaisir ressenti par le personnage-spectateur. Or, cette dégradation est entièrement liée aux motifs de l’ordinaire qui caractérisent le décor, puis le jeu de scène des acteurs.

¹⁶³ Voir l’analyse très pertinente de Suzanne Lafont qui consacre tout un article à ce « guéridon » : « Les tribulations du guéridon Louis XV de *Mort à crédit* à *Rigodon*, in : *Actes du XVII^e colloque international L.-F. Céline, Traduction et transposition, (Milan, 4-6 juillet 2008)*, Paris, Société d’études céliniennes, 2010, p. 222 : « Autour du guéridon tournent donc les génies tutélaires de Proust pour le roman, de Rimbaud pour la poésie et de Corneille pour le théâtre : en somme, c’est toute une mémoire littéraire que le guéridon ramène à l’esprit. »

corps dans le roman ne paraît pas sans lien avec la réprobation de la fiction. Chaque entreprise narrative de la légende est encadrée par une relation au corps effective mais opprimée. Le premier destinataire, Gustin Sabayot, par son seul statut de médecin, favorise ce lien entre une préoccupation du corps et le récit de la fiction. Or, avec ce destinataire « trop abruti par les circonstances, le métier, la soif, les soumissions les plus funestes¹⁶⁴ », trop abîmé en son propre corps, la légende s'interrompt. Le récit de la légende se poursuit aux côtés d'un personnage féminin, Mireille. Là encore, la séduction de la fiction est rattrapée par les signes d'une maladie, un accès de fièvre. Si ce corps malade apporte à la fiction un support concret, une instance de vérité, il met aussi en péril sa continuité. La légende trouverait encore un corps positif, lié à un plaisir, une émotion vive, dans le récit qui en est fait au petit André ; nous connaissons pourtant la fin négative de cet épisode¹⁶⁵.

La mise à mal de la fiction, révélée par son impossible continuité narrative, est d'abord liée à une répression et réprimande du corps. Corps et fiction s'incluent comme des « insoumis », des formes contestataires qui servent l'enjeu d'une libération chronotopique. Plaisir émotionnel lié au corps, la fiction constitue un pôle d'attraction transgressif (contestataire). Séduisant mais interdit, le récit qui en émerge reste malmené, elliptique.

La réprobation du corps émotif derrière *La légende du Roi Krogold* entraîne la fragmentation de son récit, signe d'impossibilité narrative : le texte est d'abord égaré (la Vitruve), méprisé (Gustin Sabayot), ou bien supprimé (devant les yeux du petit André). L'impossibilité de la légende à se dire caricature une crise de la fiction à la fois contextuelle et relative à l'histoire globale du genre romanesque. Cette illustration caricaturale cache un fond sérieux. L'égarément de la légende, dont il est question dans *Mort à crédit*, annonce étrangement la disparition d'une version complète, écrite par Céline, soi-disant (si nous nous en tenons aux propos de l'auteur) perdue au moment de la Libération. Pour des raisons contextuelles comme cotextuelles, *La légende du Roi Krogold* représente une des impossibilités narratives du texte célinien. A travers son caractère fragmentaire, se projettent toutes les frustrations imposées par l'attachement (voire un cloisonnement) romanesque au substrat vécu. Contre-récit, la légende veut porter le récit dominant à sa négation. Son enjeu « miroitant » lui donne un rôle à la fois énigmatique et interprétatif. Posée (pour l'essentiel) à l'initiale du récit, dans un prologue, la légende trouve bien un rôle prédicateur, proleptique : elle affirme toutes les potentialités du texte, en marge de ses interdits.

¹⁶⁴ *Mort à crédit*, p. 522.

¹⁶⁵ Voir ci-dessus p. 182 sq.

Nous pourrions opposer à cette fonction proleptique de la légende la thèse soutenue par Jean-Charles Huchet¹⁶⁶, lequel ramène la légende « à la question de l'origine¹⁶⁷ ». Jean-Charles Huchet se charge de reconnaître dans le fond médiéval de *La légende du Roi Krogold* « un stade archaïque à traverser pour que l'écriture se débarrasse de l'engluement maternel qui nuit à la réappropriation romanesque de l'enfance¹⁶⁸ ». S'inspirant des propos de Julia Kristeva, son analyse cherche une explication du côté d'un passé inconscient dont le décor médiéval permet l'expression. Tournée vers le passé, certes, l'énonciation célinienne cherche à revenir au plus profond d'une mémoire. Mais alors, il s'agit bien de dépasser le stade conscient d'un vécu, de remonter vers un cadre référentiel qui ne possède pas d'accroche mémorielle. De là, peut-être aussi, son caractère fragmenté, sa difficulté à être dite. Parole indicible et pourtant prégnante en-deçà d'une surface mémorielle, « le thème du *Roi Krogold* semble hanter Céline pendant toute sa vie, et continue à paraître sous une forme transfigurée, élargie jusque dans les derniers romans¹⁶⁹ » – écrit Erika Ostrovsky. La légende échappe à une mémoire consciente, c'est-à-dire au plan réalisé du discours narratif, au mode référentiel d'un vécu. Elle habite pourtant, en interne, l'énonciation célinienne jusqu'à la diriger vers un avenir, ses derniers romans.

Comment le récit légendaire libère-t-il le récit principal de ses attaches mémorielles pour lui proposer un avenir, une dimension inédite ? Est-ce sur le plan du contenu ? Ou de la dictée narrative ? Pour répondre à cette question, il importe de revenir précisément à l'histoire de la légende. Une bataille de territoire s'impose autour de la ville de « Christianie ». La question du pouvoir, liée à cet enjeu du territoire, apparaît. Krogold, roi sanguinaire, prendrait la place du Prince de Christianie, Gwendor, alors mis à mort pour trahison. La synthèse narrative proposée par Denise Aebersold est significative :

[...] Gwendor – du breton Gwen = blanc – dont le patronyme inclut blancheur, pureté et or brillant, les couleurs des druides qui cueillaient le gui. Il est dit « Le magnifique », ce qui implique gloire, éclat, beauté. Gwendor, c'est aussi le fils devant le père, symboliquement, le soleil levant face au soleil couronné. Le récit souligne les traits juvéniles du prince, sa candeur, sa fragilité. On le représente tout enfant, dans son berceau de fourrure, auprès de sa nourrice, et pour qu'aucune équivoque ne subsiste, Céline a sacré Gwendor Prince de Christianie – au royaume du Christ, du fils. Le vassal de Gwendor est accusé d'une félonie qui n'est jamais précisée. Aucun

¹⁶⁶ Jean-Charles Huchet, « Le Moyen Âge de Louis-Ferdinand Céline : la légende du Roi Krogold dans *Mort à crédit* », in : M. Zink et D. Bohler (dir.), *L'Hostellerie de pensée (Etudes sur l'art littéraire au Moyen Âge offertes à Daniel Poirion par ses anciens élèves)*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1995, p. 245-252.

¹⁶⁷ *Id.*, p. 247.

¹⁶⁸ *Id.*, p. 252.

¹⁶⁹ Erika Ostrovsky, « Céline et le thème du roi Krogold », in : *L.-F. Céline, Cahiers de l'Herne, op. cit.*, p. 338.

forfait particulier. Gwendor, porteur de tous les printemps, est simplement coupable d'exister. Il lui faut périr en bonne logique célinienne¹⁷⁰.

La Christianie, royaume du christ, du fils élu, est un territoire chargé de sens. Il est intéressant de voir que Céline construit ici le royaume du fils, à l'initiale d'un récit où la place du fils, Ferdinand, est certes centrale mais comme étouffée par le cloisonnement du cercle familial. De la légende au récit, une reformulation de la problématique filiale s'exerce. Gwendor, qui signifie blancheur, pureté, innocence, revient au moment de sa mort aux souvenirs de son enfance, à son état pré-mémorial même, nourrisson. Mort et naissance se confondent car, par sa naissance, il est déjà coupable. La culpabilité de Gwendor désigne, en miroir, celle de Ferdinand. La légende sert à redoubler une réalité narrative. Si sa valeur fragmentaire, son impossibilité énonciative, en atténue la portée, elle soutient tout de même la cruauté existentielle de Ferdinand, présenté comme un « enfant-martyr ». Ferdinand vit indirectement, derrière la grande bataille de Christianie, sa propre blessure. La légende donne à cette blessure un sens physique : « Le Roi Krogold lui-même au cœur de la mêlée a repéré Gwendor... Il l'a pourfendu...¹⁷¹ ». Cette blessure physique est étayée par un dialogue qui lui confère une valeur existentielle.

Si l'intertexte de la légende donne une portée dramatique à l'histoire principale, celle de Ferdinand, le désir qui la dicte privilégie un optimisme dynamique. « Ce n'est pas dans l'intrigue que réside son importance » écrit Erika Ostrovsky¹⁷². L'enchaînement discontinu, fragmentaire de la légende, morcelée, tout au long de *Mort à crédit*, accuse une frustration, et déchaîne une passion narrative. La volonté de dire la légende déborde le contenu négatif de l'histoire, voire le neutralise. Car réciter la légende, c'est aussi s'en défaire, renaître autrement une fois atteint ce seuil archaïque, pré-mémorial.

L'acte narratif libère l'histoire de sa fatalité pessimiste. La libération positive du texte passe par une dictée émotive. L'émotion, relative au mouvement du corps – l'épisode du théâtre l'a montré –, est seule à extraire l'espace-temps représenté de son cloisonnement, à lui proposer une évolution chronotopique. Par cette émotion, ce désir charnel, la légende refait surface, l'acte narratif est désiré, transcendant le miroir négatif de l'histoire.

La légende du roi Krogold place la fiction sous l'effet d'une énergie libératrice, d'un mouvement, d'une émotion qui vient du corps. Or, si ce n'est pas sous la forme de la légende – récit impossible – que la libération du récit opère, c'est peut-être sous d'autres traits

¹⁷⁰ Denise Aerborsold, *Goétie de Céline*, op. cit., p. 114.

¹⁷¹ *Mort à crédit*, p. 522.

¹⁷² Erika Ostrovsky, « Céline et le thème du roi Krogold », in : L.-F. Céline, *Cahiers de l'Herne*, op. cit., p. 338.

fictionnels¹⁷³. Les inventions de Courtial des Pereires n'apportent-t-elles pas, dans la dernière partie du roman, une réponse à cette fiction immanente, émotionnelle et charnelle ? Le patronyme « Courtial des Pereires » confirme ce prolongement quand le narrateur nous apprend que c'est après la « Porte Pereire » qu'il aurait dû récupérer les fragments de sa légende – endroit où, affirme-t-il, « elle [sa secrétaire, Mme Vitruve] venait là me rendre mes copies, presque tous les jours quand j'avais fini mes malades¹⁷⁴. »

3. Du personnage Courtial aux données verticales de l'espace représenté

3.1 Merveilleux scientifique ou fantastique ?

La dernière partie du roman occupe une place conséquente dans *Mort à crédit*. Elle se construit autour de la figure de Courtial des Pereires, inventeur à la fois génial et grotesque. Il importe de désigner certains traits caractéristiques du personnage qui ont une incidence sur la valeur des lieux représentés, et indirectement sur l'espace de représentation.

Courtial des Pereires est la transposition d'un certain Raoul Marquis, de son nom de plume « Henri de Graffigny », éditeur d'une revue de vulgarisation scientifique appelée *Eurêka*, et auteur de nombreux ouvrages. Louis Ferdinand Destouches a connu Graffigny entre l'automne 1917 et le début de l'année 1918. Cet épisode autobiographique a suffi à stimuler son imaginaire pour ses années futures et la rédaction de *Mort à crédit*¹⁷⁵. L'inventivité à laquelle cet inventeur farfelu attelle sa vie répond à un désir de fiction. L'épisode de l'agriculture « Néo-Pluri-Rayonnante » et des « patates telluriques » serait inspiré de *Vie pratique et économique à la campagne*, l'épisode de la cloche sous-marine de *Cent expériences électriques*. Pour les scènes mettant en valeur l'invention de l'« aérostat »

¹⁷³ Sur cette impossibilité narrative de la légende, voir : David Fontaine, « Le français, “langue de traduction” : un spectre célinien », in : *Actes du XVII^e colloque international L.-F. Céline, Traduction et transposition*, (Milan, 4-6 juillet 2008), *op. cit.*, p. 141 : « C'est un Moyen-Âge mythique, embelli, qui inspire aussi à Céline cette fameuse “Légende du roi Krogold” sur laquelle il semble avoir travaillé de longues années, puisqu'elle est déjà mentionnée en 1933 dans une lettre de Denoël, avant même qu'elle apparaisse par bribes dans le prologue de *Mort à crédit*, déjà comme un manuscrit impossible, mythique. Plus tard, dans une lettre du 26 mai 1938, Céline insiste auprès de Denoël pour faire inscrire *La Volonté du roi Krogold* parmi ses ouvrages “en préparation” figurant sur la page de garde d'une réimpression de *Bagatelles*. Et il a affirmé avec constance après-guerre que le manuscrit du *Roi Krogold*, tout comme celui de *Casse-pipe*, lui avait été volé dans son appartement de la rue Girardon à la Libération. »

¹⁷⁴ *Mort à crédit*, p. 516.

¹⁷⁵ Pour plus de renseignements sur les sources autobiographiques à partir desquelles Céline a construit ce personnage, voir : Denise Aebersold, *Goétie de Céline*, *op. cit.*, p. 185-186.

(« Zélé », « Archimède »), Céline se serait appuyé sur *Récits d'un aéronaute : mes ascensions* et, plus précisément sur *Les exploits de Stanislas Barbacane*.

Courtial est un personnage grâce auquel s'associent une curiosité scientifique et un désir créateur. La science, alors proche de la fiction, laisse place à la dimension d'un « merveilleux scientifique » mais toujours caricatural. Moins un genre intrinsèque au roman qu'une réflexion cosmologique et cosmogonique, le merveilleux scientifique se pose la question de l'espace à travers un temps prospectif, celui de l'avenir. Stéphane Fantini, dans un article consacré au traitement du « territoire » en littérature, explique, en reprenant le propos de Roger Caillois¹⁷⁶, qu'alors que le « fantastique tient déjà de l'accompli, exprime une forme de futur dans le passé », le « merveilleux est entièrement ouvert sur l'avenir (futur dans le présent), et s'exprime de manière fantasmatique¹⁷⁷ ». Stéphane Fantini tente de rattacher chacune de ces temporalités, celle du fantastique et celle du merveilleux, à une représentation spécifique de l'espace.

A rapprocher les conclusions de Stéphane Fantini du récit de *Mort à crédit*, la distinction générique n'apparaît pas si évidente. Céline emprunte à ces deux dimensions pour accorder à la troisième partie de son récit une ambivalence spatio-temporelle. Courtial, figure devenue centrale du récit (Ferdinand n'en est que l'auditeur), entraîne le roman dans la dualité spatiale qu'exprime, avec nostalgie, le texte fantastique du XIX^e siècle, partagé entre « fantasmes icariens et déconvenues de la profondeur¹⁷⁸ ». Car si Courtial est cet homme du progrès (vision du personnage Ferdinand qui soutiendrait un « merveilleux scientifique »), ses inventions souffrent déjà d'une désuétude (vision que nous en donne le narrateur qui soutiendrait une dimension « fantastique ») : les chutes consécutives du Zélé (aérostat) témoignent d'un progrès dépassé, écrasé par les nouvelles technologies de l'aviation. Tout en cherchant le progrès, Courtial refuse d'ouvrir les yeux ; là où il croit encore dans le pouvoir futuriste de ses inventions, le temps semble déjà les entraîner du côté du passé :

Courtial avait bien compris que c'était la lutte à mort... Il a voulu réagir... Il a tenté l'impossible. Il a publié coup sur coup, en pas l'espace de deux mois, quatre manuels

¹⁷⁶ Roger Caillois, dans « Fantastique », article paru initialement en 1966, propose cette distinction entre « merveilleux » et « fantastique ». Article repris dans *Dictionnaire des genres et des notions littéraires*, Paris, Albin Michel, 2001.

¹⁷⁷ Stéphane Fantini, « Fantastique, merveilleux scientifique et maîtrise du territoire », in : J.-M. Grassin, J. Vion-Dury et B. Westphal (dir.), *Littérature et espace, XXX^e Congrès de la Société Française de Littérature générale et comparée (Limoge, 20-22 septembre 2001)*, Limoges, PULIM, 2003, p. 442.

¹⁷⁸ Denise Aebersold donne un sens particulier à ce propos générique lorsqu'elle écrit dans *Goétie de Céline*, *op. cit.*, p. 187 : « Le personnage de Graffigny suit une volonté de connaissance (postulats des Lumières) prométhéenne et sera englouti, avec son sphérique, dans l'abîme comme Icare, voulant trop s'approcher du Soleil. »

et douze articles dans les colonnes de son cancan, pour démontrer « mordicus » que les avions voleraient jamais !... Que c'était un faux progrès !... un engouement contre nature !... une perversion de la technique !... Que tout ça finirait bientôt dans une capilotade atroce !¹⁷⁹

Les pôles du haut et du bas qui définissent sur un axe vertical la réalisation du projet fantastique sont traités de façon corrélatrice dans *Mort à crédit*, puisque l'échec de la hauteur implique une chute consécutive. Cette chute est certes réhabilitée par le mystère des fonds marins (invention d'une « Cloche à plongeurs »), mais l'exploration s'avère décevante. L'impossibilité de dépasser une certaine hauteur alimente, selon Stéphane Fantini, le « fantasme de l'espace du haut » et accrédite, sur le plan de l'histoire, la chute du personnage dans les profondeurs. Dans un récit fantastique, écrit Stéphane Fantini, « en définitive, on compose plus qu'on ne contrôle l'espace vertical ». Dans la dernière partie du récit, Ferdinand se laisse emporter par une dimension verticale, l'attrait d'une hauteur qui le prédispose au risque d'une chute. Difficile d'accès, l'espace de la hauteur se présente comme un espace vierge, pur de réalité. Le rêve du dépassement et du déplacement dans de tels espaces alimente celui d'un inédit susceptible de rendre à la parole romanesque une liberté.

Là où le fantastique est voué à l'échec puisqu'il induit une forme de ténacité nostalgique, futur déjà pris par le passé (contre-temps de la chute), le merveilleux scientifique projette le texte du côté d'un avenir, fidèle à sa « vocation d'anticipation ». L'optimisme qui alimente cette dimension du merveilleux scientifique est renforcé par une volonté rationnelle : il s'agit de maîtriser l'espace dans sa dimension verticale (hauteur / profondeur) comme dans sa dimension horizontale. Par ce quadrillage spatial, le merveilleux scientifique cherche des justifications rationnelles à de pures formes imaginaires¹⁸⁰. Le merveilleux scientifique se conforte dans ce geste dominateur. Toute continuité spatiale, hauteur ou profondeur, devient la proie d'un exercice rationnel qui veut répondre à un vœu ontologique de continuité, d'étirement.

¹⁷⁹ *Mort à crédit*, p. 906-907.

¹⁸⁰ A ce sujet, il est intéressant de voir que Gaston Bachelard dans *L'air et les songes* (*op. cit.*, p 34-35), développe cette idée à partir d'un motif que nous retrouvons dans cette partie de *Mort à crédit*, « l'aérostat » : « Grâce à l'aérostat, grâce à l'avion, le vol humain cesse d'être une absurdité ». Il explique ci-après, d'après l'ouvrage de Charles Nodier, *Palingénésie humaine et la résurrection*, que l'être volant se définit comme un sujet « résurrectionnel », dès lors que rêve intime et objectivité scientifique s'accordent, se relient : « [...] puisque l'être humain dans son rêve nocturne sincère, a une expérience du vol, puisque l'être conscient, après de longues recherches objectives, a réussi l'expérience de l'aérostat, le philosophe devra trouver le moyen de relier le rêve intime et l'expérience objective. Pour faire cette liaison, pour rêver cette liaison, Charles Nodier imagine "l'être résurrectionnel" qui *continuera* l'homme, qui perfectionnera l'homme sous les espèces d'un être pourvu des qualités aérostatiques. »

Si le fantastique rêve à un espace inhumain, le merveilleux scientifique affirme le débordement de l'humain. Là où le récit fantastique veut échapper à la structure, à toute rationalisation, le merveilleux scientifique construit cette rationalisation du monde. Là où la dimension fantastique veut échapper au « territoire », dimension maîtrisée de l'espace, le merveilleux scientifique définit un territoire.

Aussi opposées soient-elles, les deux dimensions se conjuguent, dans cette fin de *Mort à crédit*, avec la figure de Courtial des Pereires. Ambivalent, il est à la fois l'homme rationnel du progrès, et une figure échouée, déjà fantastique. S'il croit encore dans le pouvoir de « sa » science, Ferdinand l'observe déjà avec nostalgie. L'émerveillement du monde, avec Courtial, ne pourrait totalement garantir un avenir à la fiction célinienne. Courtial, par son suicide, devient bientôt un souvenir. L'échec de sa science installe une nostalgie fantastique dans le texte célinien. Le merveilleux scientifique dans lequel s'inclut Courtial répond à une volonté de domination spatiale qui s'étouffe elle-même. L'échec de ces inventions est nécessaire à ouvrir l'espace. Là où Courtial croit en la domination possible de l'espace, le petit Ferdinand cherche un contre-espace. Là où Courtial croit dans le présent et l'avenir de la science, le narrateur regarde ce futur sombrer dans le passé. Là où Courtial soutient un merveilleux scientifique, Ferdinand transforme cet émerveillement spatial en un espace fantastique.

Si le dépassement tant attendu ne s'actualise pas, dans *Mort à crédit*, le roman réfléchit sur la traversée spatiale que constitue le cheminement du texte vers la fiction. Ce parcours poétique ne peut s'analyser en dehors d'une réflexion sur le temps et l'espace qui, à partir de cet épisode, et autour de la figure de Courtial, cherchent de nouvelles façons de se dire. A ce propos, Bruno Curatolo écrit dans un résumé d'article :

Le personnage de Courtial des Pereires, par son rapport fasciné avec la matière sous toutes ses formes, incarne le péril à vouloir dominer l'espace jusqu'à l'anéantissement. [...] L'invention du style si caractéristique des récits de Céline, à partir de *Mort à crédit*, pourrait bien procéder du principe de détonation, inséparable de la maîtrise de l'espace et du temps¹⁸¹.

L'espace et le temps, aussi rationalisés soient-ils par les inventions de Courtial, échappent à toute emprise conceptuelle. Par cette échappée s'entrevoit la quête d'une fiction plus autonome, et peut-être plus sensible. *Mort à crédit* ne mène pas la recherche à son aboutissement, mais se révèle comme le roman de la « détonation ». Le style progresse dans cette voie, mais cela ne saurait se faire sans une libération spatio-temporelle de l'histoire.

¹⁸¹ Curatolo Bruno, « On a touché à l'espace », in : *Etudes de Lettres, Colloque Lausanne (Suisse), du 03/ 06/ 1999*, Editeur Université de Lausanne, 2000, n° 1-2, p. 79-92.

L'enjeu de cette libération spatio-temporelle a été remarqué par Henri Godard qui note que « l'espace est plus fortement qu'ailleurs encore, vécu dans l'opposition du clos et de l'ouvert...¹⁸² » Cette opposition spatio-temporelle, entre cloisonnement et extraction est nourrie en cette fin du récit par l'image de Courtial des Pereires.

3.2 Un portrait ambigu pour une spatialisation verticale

Le texte célinien trace un portrait ambigu de Courtial des Pereires. Le patronyme Roger-Marin Courtial des Pereires se transforme cent pages plus loin en Jean-Marin [Marie] Courtial des Pereires. L'instabilité du prénom, par contraste, indique l'importance du nom.

Nommer, c'est appeler par le nom. Nommer est appel. L'appel rend ce qu'il appelle plus proche. Sans doute, cet rapprochement ne fait-il pas venir ce qui est appelé pour le déposer au plus proche dans le cercle du déjà présent et l'y mettre en sécurité. L'appel appelle bien pourtant un à venir, l'appel a d'avance fait appel à ce qu'il appelle. Dans quelle direction ? Au loin, où séjourne, encore absent, l'appelé¹⁸³.

Le nom rapproche le personnage de sa propre fiction. Cette fiction reste insaisissable, ce qui n'empêche pas le texte célinien de « l'appeler ». La fiction ressemble à cet « absent » qu'évoque Heidegger. Elle est appelée à venir dans une proximité encore rêvée que permet le simple acte de nomination. Elle appelle aussi, à son tour, le personnage à se détacher de lui-même. Ce nom fictif, « Courtial des Pereires », absente le personnage Ferdinand à lui-même. Ce nom unit la triplicité ontologique du personnage : ce qu'il est, ce qu'il croit être, ce qu'il veut être. Ce nom, d'un point de vue sémantique, cache une ampleur chronotopique ambiguë. Avec le prénom « Marin », déjà, s'exprime aisément un espace maritime. Dans le nom « Courtial des Pereires », se lit au contraire une imagerie céleste, annoncée par « -tial », à rapprocher de « ciel », susceptible d'octroyer au personnage une certaine hauteur et « pérennité ». Or, cette hauteur est immédiatement contestée dès lors que s'entend aussi dans « Pereires » la consonance de « terre ». Entre mer, ciel, terre, toute une verticalité (progressive) de l'espace se construit, et Courtial devient pour Ferdinand une sorte de « père » ou « pair » cosmique. Cette verticalité, entre les pôles de la hauteur et du bas, accorde une cosmicité au personnage. L'ouverture promise par ce déploiement cosmique est cependant

¹⁸² Henri Godard, « Notice », in : *Romans I*, *op. cit.*, p. 1315.

¹⁸³ Martin Heidegger, *Acheminement vers la parole*, Paris, Gallimard, 1976 (éd. originiale, 1959), p. 22. Alain Cresciucci reprend, avant nous, la première partie de ce propos dans son introduction (*Les territoires céliniens*, *op. cit.*).

détrompée par l'adjectif « court », qui se laisse encore entendre dans la dénomination « Courtial ».

Spatialement ambigu, le nom ne peut stabiliser le personnage sur l'échelle verticale de l'espace cosmique. Après quelques impulsions ascensionnelles, le nom retombe définitivement avec la mort de son personnage, où une révélation s'accomplit : fictif jusque dans son identité, Courtial exerce sur l'intrigue une pression libertaire qui, sans prise, finit par retomber :

Il s'appelait pas Courtial du tout !... qu'elle a répondu brûle-pourpoint !... Il s'appelait pas des Pereires !... Ni Jean ! Ni Marin ! Il avait inventé ce nom-là !... C'était comme ça comme de tout le reste !... une invention de plus ! Un mensonge !... Que des mensonges qu'il avait !... Toujours ! Partout ! Encore !... Il s'appelait Léon-Charles Punais !¹⁸⁴... Voilà son vrai nom véritable !... C'est pas la même chose n'est-ce pas ?¹⁸⁵

La chute s'intègre bien comme un principe de vérité. Du côté du bas, la vérité rejailit. L'esthétique du gouffre semble réinvestie, faisant front à la libération ascensionnelle du seuil. L'impulsion, proposée par la dimension d'une hauteur, manque de puissance dans *Mort à crédit*. La hauteur annoncée, traduit en son déclin celui de la fiction. Dépossédée de ses effets ascensionnels, la fiction retourne à mesure vers le gouffre d'où elle émerge. Ce gouffre, trouve une expression onomastique pertinente, avec la révélation du « vrai » prénom : « Léon ». Si Léon est le prénom de Courtial, il est aussi celui de Robinson, ce double personnifié qui, dans *Voyage*, conduit Bardamu plus loin dans la nuit, dans ses descentes. Courtial, l'adepte du ciel, finit par chuter du côté d'une dénomination dramatique. La libération ascensionnelle de *Mort à crédit* n'est qu'une imposture qui cache les modalités d'une chute.

Il reste ce nom « Punais », à travers lequel se retrouve, par analogie phonique, la figure de « Mme Pinaise ». Mme Pinaise est un personnage qui représente le double sens du ravissement célinien, double sens dans lequel peut mieux être comprise l'imposture de Courtial. Si Mme Pinaise est d'abord liée à l'entreprise du « vol »¹⁸⁶, au sens négatif du ravissement, elle est aussi cette figure qui, par un jeu théâtral, apporte à la fiction la vérité émotive du corps, ravit le corps, le révèle. Sur ce modèle, Courtial devient un imposteur qui vole à Ferdinand ses propres rêves, tout en ravivant un corps émotif, en lui promettant un

¹⁸⁴ Au sujet de ce nom, Denise Aebersold note dans *Goétie de Céline, op. cit.*, p. 191 : « Courtial, Léon Charles Punais, est relié, par diverses “ passerelles”, à Robinson Léon, l'homme au long nez ressemblant à un mort (voir : *Voyage*, p. 46). »

¹⁸⁵ *Mort à crédit*, p. 1050.

¹⁸⁶ C'est chez la famille Pinaise que Ferdinand et sa mère se font voler – ce qui déclenche la première dispute familiale (*Mort à crédit*, p. 562). Voir ci-dessous p. 177 sq.

envol. Si les rêveries ascensionnelles (et autres) de Courtial échappent à leur actualisation, finissent dans le mensonge, l'émotion est là, le corps mis en branle par un désir immanent de fictionnalité.

4. Libération d'un espace de représentation ?

La désignation du personnage annonce l'évolution chronotopique de la dernière partie du roman, l'espoir d'une verticalité ascensionnelle essayée mais rapidement brisée. Si dans ces épisodes auprès de Courtial, la fiction semble poussée plus loin du point de vue de l'expérience, elle demeure dans *Mort à crédit* au stade de la tentative. L'extraction chronotopique s'élabore derrière les modalités de la fiction, mais trop faible, elle reste un mouvement qui ne peut stabiliser l'espace-temps dans une suspension verticale¹⁸⁷.

4.1 Tentatives ascensionnelles : le sphérique

Ferdinand, rendu responsable dans le local du *Génitron* de la réparation du *Zélé*, le sphérique de Courtial des Pereires, tient en main les fils de sa libération. Or, dès le début les signes précurseurs d'une chute redoutée sont là :

Moi ça m'empêchait toutes ces distractions d'aller réparer mon *Zélé*... [...] C'était pourtant mon vrai boulot !... C'est moi qu'étais responsable et répréhensible au cas qu'il se casserait la hure... Il s'en fallait toujours d'un fil !...¹⁸⁸

Le sphérique est une libération rêvée, décrite à travers les ascensions remémorées de Courtial, mais dès qu'il s'agit de le faire entrer dans le récit comme motif essentiel à l'action, il entraîne l'intrigue du côté de la chute. D'accroc en déchirure, les dernières ascensions du *Zélé* sont privilégiées par le récit célinien, comme si, d'un point de vue narratif, seule la dimension de la chute était permise. Le mode ascensionnel, expérimenté, rêvé par Ferdinand, manque à son impulsion et à sa maintenance. L'univers de l'inventeur sombre du côté d'une profondeur. Les retombées du *Zélé* replacent les personnages du côté de la matière, dans la fange sale des lieux :

¹⁸⁷ Ainsi, se justifie la nécessité d'écriture des romans suivants : *Casse pipe*, *Guignol's band I* et *Guignol's band II*.

¹⁸⁸ *Mort à crédit*, p. 878.

Quand on a replié le Zélé, il sentait si fortement les matières et le jus de la fosse, et Courtial d'ailleurs aussi, entièrement capitoné, fangeux, enrobé, soudé dans la pâte à merde ! [...] ¹⁸⁹.

La fascination de Courtial pour ce sphérique tient à la fois aux possibilités de dépassement qu'il offre et à sa symbolique. Les longs discours de Courtial tenus à Ferdinand ont une valeur pédagogique. Ils tiennent de « l'éducation scientifique ». Eduquer Ferdinand devient, pour Courtial, une manière de pallier les défauts du cercle familial, de substituer à cette première phase éducative, une verticalité. Pour Courtial, le terme « éducation » est à prendre au pied de la lettre : l'étymologie latine « *e-ducere* » explique à la fois l'enjeu extractif de l'éducation, cette idée de dépassement que suppose le préfixe [e-] et l'idée d'une conduction, d'une direction. Diriger l'extraction de Ferdinand, c'est contester une horizontalité préalable (ou circularité, c'est-à-dire horizontalité courbée), celle du monde commun, connu, du quotidien. Or, l'issue promise par cette verticalité finit par reprendre le sens d'une chute. Education et élévation manqueraient à leur synonymie.

Courtial, qui ne laisse pas longtemps Ferdinand rêver à une libération ascensionnelle, tente une reconversion inventive, celle du « Chalet Polyvalent ». Opportuniste, il emprunte aux limites de ses propres inventions ; la fragilité se transforme en un vœu de souplesse :

Seule la résistance est ruineuse ! Il faut qu'une maison entière, joue, ruse comme un véritable organisme ! flotte ! s'efface même dans les remous du vent ! dans la tempête et la bourrasque, dans les paroxysmes orageux ! Dès qu'on l'oppose, inqualifiable sottise ! aux déchaînements naturels c'est le désastre qui s'en suit !... Qu'exiger de la structure ? la plus massive ? la plus galvanique ? la mieux cimentée ? Qu'elle défie les éléments ? Folie suprême ! Elle sera, c'est bien fatal, un jour ou l'autre bouleversée, complètement anéantie ! ¹⁹⁰

A privilégier la non résistance aux éléments cosmiques, une souplesse prête à accepter tout mouvement, c'est ici le rejet de la structure qui se précise. Dès ce second roman, la structure qui définit les valeurs solides (et oppositionnelles) de l'espace de représentation semble remise en cause par ce simple motif narratif.

Structurel, est encore le sphérique ; ballon d'air, il renvoie à « la » valeur structurelle de l'espace romanesque célinien depuis *Voyage*, la circularité. Ferdinand, chargé des réparations du *Zélé*, travaille à soigner une circularité jusque-là méprisée. Dans ce détail formel, structurel, la condamnation du mode ascensionnel – par un défaut d'impulsion – s'explicite.

¹⁸⁹ *Id.*, p. 905-6.

¹⁹⁰ *Id.*, p. 869.

Trop rattaché à cette structure circulaire, connotée négativement depuis le début du récit, le sphérique se définit comme le véhicule d'une fictionnalité compromise. L'extraction verticale qu'il propose contrebalance la réalité sans pour autant la quitter. Cette libération ascensionnelle n'a rien de transgressif. Elle ne provoque pas les limites structurelles de l'espace, et ne peut donc offrir au personnage aucun dépassement.

4.2 Trésor en profondeur : la Cloche sous-marine

Le merveilleux scientifique, porté par une logique rationnelle, s'affronte ici aux données du fantastique, à une fictionnalité capable d'intégrer sa propre défaite. L'espace structurel s'affronte à un espace a-structurel, une volonté de maîtrise aux données d'un lâcher-prise. L'invention d'une cloche à plongeur engage les personnages dans la fabulation d'une course au trésor sous-marine. La mer est un espace dérobé, à sonder, qui prolonge l'expression d'une chute et réhabilite le chronotope du gouffre¹⁹¹. La carte éditée par Courtial, utopie géographique, lecture structurelle, ne peut répondre à l'a-structuralité du gouffre marin. Conceptualisation de ce qui échappe à une pensée ordonnée, la carte du gouffre géographique se maintient dans un paradoxe, voire une hypocrisie. Elle reste la rêverie imagée d'un espace fuyant toute forme. « Icône géographique », ainsi la définit Louis Marin dans *Utopiques : jeux d'espaces* ; ce à quoi il ajoute qu'elle est :

[...] la sélection de relations et d'éléments du monde, la construction du monde sous un modèle analogique qui recouvre la réalité du réseau de ses lignes et de ses surfaces, mais aussi de ses noms, et en donne ainsi un équivalent transformé¹⁹².

La carte est utopique parce qu'elle se pose comme une structure (valeurs analogique, sélection, nomination) qui simplifie une réalité peut-être plus complexe. Le trésor, lié à toute une mythologie de la « carte », en représente la fabulation utopique. Le texte célinien est d'ailleurs explicite à ce sujet ; le narrateur s'exprimant ainsi : « C'était une œuvre mirifique cette "Carte aux Trésors"... Ca donnait vraiment du vertige... rien qu'en jetant dessus un coup d'œil...¹⁹³ ». La carte joue de son autorité structurelle, géographique, pour entretenir le mythe du trésor enfoui sous les eaux. Elle entraîne les personnages dans un effet de vertige, qui dément le rapport entre « stabilité » et « structure » dont elle voudrait convaincre. La carte

¹⁹¹ Voir ci-dessus p. 191 *sq.*

¹⁹² Louis Marin, *Utopiques : jeux d'espaces*, *op. cit.*, p. 65

¹⁹³ *Mort à crédit*, p. 938

aux trésors, vertigineuse, expose le schéma du gouffre, cette profondeur sans fond, où un lâcher-prise dérobe l'être à sa stabilité et le lieu à sa structure. Lieu creusé, lieu absorbé, la carte aux trésors façonne une mythologie de *l'in situ*. Monde du dedans, et non plus du dehors, le décentrement (ou extraction), la quête promise de l'ailleurs, s'en retourne vers un inévitable recentrement.

L'atelier du *Génitron* se substitue lui-même au trésor englouti. Le vœu d'une chute s'établit dans une fureur mystique :

« A l'eau ! A l'eau » Ils trépignaient d'enthousiasme en entendant ces paroles... Ils reprenaient tous en chœur : « Dans l'eau ! Courtial ! Dans l'eau ! A l'eau !... » Ils revenaient toujours plus nombreux, rapporter des nouveaux projets... Ils se fendaient grassement la gueule si on voulait parlementer... Ca prenait absolument plus... Leur conviction était bien faite... Ils savaient tous qu'il faut souffrir quand on a la foi ! [...] Ils étaient d'ailleurs convaincus qu'on voulait nous, garder tout le plâtre pour pas partager avec eux ! Ils restaient donc devant la porte...¹⁹⁴

Le rêve du trésor caché sous les eaux donne au concours une portée matérialiste qui dépasse le raisonnable. Mystique et matérialiste, la foule piège la stabilité du lieu. Avec ces exclamations qui invectivent Courtial et le rapprochent du thème de « l'eau », avec cette saturation de l'espace (la foule), s'observe l'engloutissement du *Génitron*, une négation structurelle dont nous avons défini la logique. L'engloutissement marin accorde les termes du gouffre avec l'enjeu – déjà observé lors du séjour anglais – de la liquéfaction : « Le monstre pénètre, force, vacille, écrabouille ! Le *Génitron* tout entier s'effondre dans un torrent de gravats !¹⁹⁵ ». La personnification du lieu renforce l'aspect dramatique de sa chute. La mort du *Génitron* engage une chronotopie de l'échec, le retour vers un gouffre maintenant bien connu.

Toutes les boutiques des voisins, elles étaient bouclées... La nôtre c'était plus qu'un trou... une béance énorme... un gouffre avec des grandes poutres branlantes au travers... La vieille alors elle se rendait compte que c'était une vraie catastrophe !... Qu'il restait rien du *Génitron* ! Que c'était pas une rigolade !... Rien plus qu'un sale fatras infect...¹⁹⁶

¹⁹⁴ *Id.*, p. 956.

¹⁹⁵ *Id.*, p. 961.

¹⁹⁶ *Id.*, p. 983.

4.3 Retour à la terre : le « familistère » de Blême-le-petit

Dans la campagne de Blême-le-petit, Courtial, Ferdinand et Irène des Pereires deviennent les axes législateurs d'un nouveau modèle familial, circulaire : *le Familistère*. Céline emprunte ironiquement le terme à Jean-Baptiste Godin qui construisit à partir de 1858 son « Palais social » ou « Familistère », application dans le milieu industriel des théories de Charles Fourier et du concept de « phalanstère » (modèle communautaire). En s'inspirant de manière allusive de ce modèle, Céline renverse l'image idéale d'une micro-société (ou « famille ») autarcique. Le Familistère de Blême accueille une communauté d'enfants, bientôt livrés à eux-mêmes. Modèle sans limite, où l'interdiction parentale n'est pas, Blême-le-petit est l'image inversée du Passage des Bérésinas et propose une autre circularité (cercle familial).

Le familistère célinien constitue une utopie au sein du récit, par son rôle de contre-image, de miroir inversif, et par la négation qui le caractérise : il s'agit de nier les valeurs idéologiques du modèle familial, c'est-à-dire du vécu. Le récit de Blême-le-petit, sous la construction de cette utopie, propose une symétrie inversive : un mouvement d'annulation s'engage, stratégie connue depuis *Voyage au bout de la nuit*. Si la pertinence géographique de la circularité, telle qu'elle apparaît dans *Voyage*, est déplacée avec ce « familistère » sur le plan d'une spatialité plus symbolique, l'enjeu reste le même. L'espace de représentation célinien se libère par négation (dont la symétrie inversive est ici la cause). L'espace structurel de la représentation perd ses limites contraignantes et laisse place à un espace plus informel où la croissance se ferait à rebours.

L'invention de l'agriculture « radio tellurique », censée faire pousser des pommes de terre géantes, promeut ce mythe du gigantesque sans assurer son actualisation. A ras de terre, l'espoir du relief, de la grandeur, est contesté par une forme d'abjection. La dernière invention de Courtial tient à l'infamie d'une nouvelle race d'asticot. « Le Familistère de la Race Nouvelle » conduit à cette immondice¹⁹⁷. Visqueux, l'asticot a cependant pour mérite d'échapper à la forme¹⁹⁸. L'animal acquiert une valeur « corrosive ». L'espace agricole devient un espace mortifère dont chaque composante, négative, permet de défier l'hypothèse structurelle. Le décès de Courtial justifie ce propos. La mort de Courtial induit le sacrifice

¹⁹⁷ *Id.*, p. 1029.

¹⁹⁸ Jean-Pierre Richard, *Nausée de Céline*, *op. cit.*, p. 21 : « Car voici une bête – mais ce n'est pas une vraie bête, plutôt un morceau louche de matière animée – à la fois invertébrée et insinuante, flasque et apparemment proliférante. L'asticot introduit rêveusement dans le secret des chairs l'activité en vrille de son rongement [...] tout en glissant aussi le principe d'un avilissement, le germe d'un avilissement pâle. »

protecteur du double : comme dans *Voyage* (mort de Robinson), il s'agit de sacrifier le « double » pour mieux assurer la renaissance du « je » énonciatif, l'apaisement du récit et son ouverture simultanée.

Comment comprendre cette renaissance paradoxale ? Affaissement régénérant, mort vitale, tout rappelle cette temporalité cyclique du temps agraire qui, loin de rejeter la mort, l'inclut dans un processus de transformation positif¹⁹⁹. Si le portrait qui est fait de cette mort suit « une dégradation du climat²⁰⁰ », si cet anéantissement témoigne de la fin toute proche du récit, un passage se laisse aussi découvrir, celui que le récit de *Mort à crédit* s'évertue à chercher²⁰¹. La saison morte accueille la mort dans toute sa substance informelle. Car si l'espace se libère de la forme grâce à une esthétique de la dégradation, il en est de même pour le corps de Courtial, cette structure formelle où se niche la pensée²⁰². La description qui est faite du cadavre relève d'une précision abjecte qui permet un meilleur détachement entre corps et esprit. Le corps est traité en terme anatomique, comme écarté de l'esprit et de ses volontés. Devenu trop lourd, le corps immobile coagulé dans son sang colle à la terre, retourne à la terre. Matériellement informe, il n'est plus que substance. L'aperçu d'une renaissance tient ici à l'acceptation de cette informité substantielle. Détaché de l'esprit, de la pensée, le corps peut renaître, car il se trouve libéré. C'est bien ce que stipulent ces propos hystériques prononcés par Irène de Pereires : « Un placenta !... C'est un placenta !... Je le sais !... Sa tête !... Sa pauvre tête !... C'est un placenta !... T'as vu Ferdinand ?... ».

L'aveu d'une naissance au cœur de la mort, elle-même dirigée par une néantisation spatiale, annonce la problématique spatio-temporelle de *Casse-pipe* : comment dans les formes les plus négatives de l'espace et du temps, une renaissance s'avère-t-elle possible ?

Dans *Mort à crédit*, Céline s'évertue à reconstruire un cadre limité par un mouvement circulaire, animé par des répétitions, façonnant le plan réalisé du récit, octroyant à ce récit une mémoire négative. D'une circularité cloisonnante, le personnage Ferdinand

¹⁹⁹ Cette fois, le temps cyclique opère bien dans le sens positif d'une transformation, là où le processus s'était montré stérile, au début du récit. Voir ci-dessous p. 172 sq.

²⁰⁰ Alain Cresciucci, *Les territoires céliniens, op. cit.*, p. 121.

²⁰¹ Voir ci-dessus p. 172 sq.

²⁰² Nous verrons dans notre « Deuxième partie », comment le corps au centre de l'espace romanesque célinien, en dirige les formes, la structure mais aussi les informités, et les déformations. La schématique de l'espace tient à une schématique corporelle, qu'il nous faudra mettre en évidence.

s'échappe par la voie contestataire de l'oubli, c'est-à-dire aussi par la voix du silence. Ce silence, appliqué aux formes de l'espace-temps, engage la formation d'un creuset, d'un gouffre. Toute parole, attachée à ce silence, participe à l'écrasement ou l'affaissement de l'espace-temps. Toute voix silencieuse ne peut s'exprimer que dans les thématiques d'une néantisation, d'un absentéisme.

Il faudra l'éveil attractif de la fiction pour que le personnage rejoigne la surface et rêve un instant d'en dépasser la limite, grâce à une perspective ascensionnelle. La fiction célinienne s'annonce en contestation d'une mémoire, grâce aux potentialités exprimées de l'oubli. Si le mouvement de chute finit par emporter cette fiction aérienne, ascensionnelle, vers un gouffre maritime, voire terrien, un espace vertical, entre les valeurs du Haut et du Bas, entre les valeurs de la fiction et de l'oubli, conteste l'horizontalité d'une surface. La mémoire sur laquelle s'appuie le récit se trouve rognée, creusée par une spatio-temporalité décadente qui emporte le centre énonciatif (personnage > narrateur).

Les trois parties définies de *Mort à crédit* recouvrent, selon notre lecture de la spatio-temporalité, le modèle structurel annoncé par *Voyage au bout de la nuit*. A un niveau plus intime, une circularité cloisonne l'espace-temps du récit, se referme autour du personnage, centre actif et énonciatif (focalisé). Cette spatio-temporalité circulaire reste appuyée sur des données mémorielles, sur la répétition d'images ou d'une sphère vécue imposée comme niveau réalisé de l'histoire. Oppressé, contracté, le personnage se retire en lui-même, et aspire à une profondeur. Comme le soutient Henri Godard, le « déplacement momentané du centre de gravité n'est pas sans relation avec le ton plus détendu de ces romans²⁰³ ». La focalisation sur le « je » au centre du cercle familial, mal vécue, est défiée par ce retrait libérateur. En leur troisième partie respective, les deux romans répondent à une esthétique libératrice, promue par des motifs ascensionnels, immanents, émergés de cette profondeur.

²⁰³ Henri Godard, « Préface », in : *Romans III, op. cit.*, p. XII, XIII.

2) *Casse-pipe* : une chute libératrice ?

Si dans *Mort à crédit* la fiction n'exerce pas pleinement son pouvoir libérateur, si le récit se contente de mettre en place un mécanisme protecteur contre un espace-temps mémoriel, jusqu'à en annuler la valeur structurelle, il nous permet de découvrir ce lien évident entre « oubli » et « fiction » derrière une représentation verticale de l'espace. Dans les expressions d'une profondeur, d'un gouffre, qui postule le recul du récit vis-à-vis d'une surface mémorielle, agit le pouvoir transformateur de l'oubli.

Le mouvement de chute, annoncé par *Mort à crédit*, est exploité dans *Casse-pipe*, roman qui redéfinit l'épreuve du centre. C'est ici l'importance active du centre chez Céline que nous désirons mettre en valeur, sa capacité transformationnelle. Le centre perd sa valeur absolue dès lors qu'il est emporté dans le retrait spatio-temporel de l'espace, dans un écart vis-à-vis d'une surface (espace représenté : format circulaire) et d'une mémoire (temps représenté : répétitif / itératif). Le centre qui, selon Jean Roudaut, « a semblé longtemps le seul principe coordinateur des forces spirituelles (le Dieu unique), des tensions politiques (le roi de droit divin), des dispersions linguistiques (la langue de la cour) », ce centre ne serait qu'une « vision d'essence théologique parmi d'autres²⁰⁴ ». Contre le pouvoir visible du centre, l'espace romanesque célien construit un centre en retrait mais pas moins actif dans sa profondeur. La transformation que Céline fait subir à ce centre spatio-temporel est à la mesure des transformations spatiales qu'induit ce déplacement du côté de la profondeur. Le centre, en retrait, dirige l'espace-temps mais échappe à sa fonction coordinatrice, postulant le rejet de toute structure périphérique, de toute autorité circulaire. Le centre célien se veut libre et libérateur. Il assume pour cela le trajet de sa propre décadence sur une échelle de valeurs hiérarchiques. La compromission du personnage tient à l'acceptation de sa place au plus bas de l'échelle hiérarchique. Ce qui apparaît comme une compromission pourrait servir de tremplin à une libération prochaine²⁰⁵.

²⁰⁴ Jean Roudaut, *Les Villes imaginaires dans la littérature française*, Paris, Hatier, 1990, (coll « Brèves »), p. 132.

²⁰⁵ Ce phénomène est déjà annoncé en filigrane dans *Voyage au bout de la nuit*. Voir *Voyage*, p. 121 : « Graduellement, pendant que durait cette épreuve d'humiliation, je sentais mon amour-propre déjà prêt à me quitter, s'estomper encore davantage, et puis me lâcher, m'abandonner tout à fait, pour ainsi dire officiellement. On a beau dire, c'est un moment bien agréable. Depuis cet incident, je suis devenu pour toujours infiniment libre et léger, moralement s'entend. C'est peut-être de la peur qu'on a le plus souvent besoin pour se tirer d'affaire dans la vie. Je n'ai jamais voulu quant à moi d'autres armes depuis ce jour, ou d'autres vertus. »

Ce retrait, Aart Van Zoest l'interprète comme une pudeur, celle de « ne pas dire sa haine, son dégoût, sa profonde désillusion. De ne pas dire ce que Muray²⁰⁶ a appelé sa "positivité", son "programme utopique"²⁰⁷ ». Cette pudeur tiendrait ainsi à l'ellipse de la révolte. L'ellipse, comme figure de la pudeur, se veut « non-manifeste, anti-manifeste ; elle ne se laisse repérer que par des "failles", des "fêlures" dans ce qui autrement se présente dans un texte "lisse"²⁰⁸ ». Cette ellipse est essentielle car elle assure le non-dit, le retrait de l'énonciateur en-deçà de la surface narrative. Or, si pour Michèle Out-Breut « l'ellipse de la révolte de Ferdinand est particulièrement efficace [...] car elle permet au lecteur d'entrer en complicité avec un auteur au-delà de l'immédiateté du texte²⁰⁹ », cette complaisance du lecteur sert, quant à elle, à affirmer comme nécessaire, malgré toute virtualité, le projet d'une libération.

Casse-pipe est l'histoire d'une chute, d'une descente qui réactualise les données centrales du *Voyage* et de *Mort à crédit* : à Rancy (profondeur accordée au centre topologique et identitaire de la Place Clichy) comme à Rochester (profondeur accordée au centre topologique et identitaire du Passage des Bérésinas), le centre se définit de façon substantielle ou charnelle. Un approfondissement central met à distance les expressions intelligibles d'une parole mensongère ou superficielle, pour replacer le personnage devant le corps matériel de l'espace, analogie de son propre corps. Cette corporéité du centre assure à l'espace romanesque célinien un prosaïsme assumé. *Casse-pipe*, loin de contester ce prosaïsme, postule l'évident d'une surface, l'affaissement de l'espace, pour rejoindre cette profondeur matérielle et charnelle en laquelle pourrait naître un nouveau langage.

Ce corps central et profond qui habite l'espace de représentation célinien se révèle à travers l'image d'une blessure dans *Voyage*. *Casse-pipe*, associé à ce premier roman, à son premier épisode, celui de la guerre dont il annonce le cadre, se trouve investi par les signes ambivalents de cette blessure. Les différents lieux de *Casse-pipe* s'écrivent entre éclat et déliquescence. Selon cette ambivalence, deux grands mouvements partagent l'espace

²⁰⁶ Voir Philippe Muray, *Céline, op. cit.*, p. 104. Le propos de Philippe Muray désigne plus particulièrement cette façon qu'a l'écriture célinienne de « camoufler le meurtre », et s'adapte précisément à la révélation de son antisémitisme. Le processus de camouflage peut cependant être remarqué dans *Casse-pipe*, quand il s'agit de se libérer d'une emprunte identitaire, de neutraliser une filiation d'ordre mémoriel, de tuer le père, de se réapproprier la mère, derrière une apparente soumission.

²⁰⁷ Aart Van Zoest, « Une analyse sémiotique de *Casse-pipe* (1) », in : *Actes du colloque international de La Haye, L.-F. Céline, (25-28 juillet 1983)*, Paris, Bibliothèque de littérature française contemporaine de l'université de Paris 7, 1984, p. 78.

²⁰⁸ *Ibid.*

²⁰⁹ Michèle Out-Breut, « Une analyse sémiotique de *Casse-pipe* (2) », in : *Id.*, p. 93.

représenté de *Casse-pipe*²¹⁰ et façonnent sa dynamique : la première phase du récit construit un passage entre une spatialité de l'éclat (dans les deux sens du terme : valorisation / éclatement) et celle de la déliquescence ; la seconde partie du récit suit un mouvement inverse, le passage d'une phase de déliquescence aux données de l'éclat. Ces deux mouvements du récit s'annulent l'un l'autre par leur symétrie inversive²¹¹. Derrière cette annulation ne pourrions-nous pas appréhender le dépassement d'une blessure ? La garantie d'un espace renaissant, à même de dépasser ce stade de la blessure initiatique, donne à *Casse-pipe* un statut de transition, voire de tremplin narratif.

Du côté des lieux, d'un espace représenté, l'espace de représentation (expression spatialisée d'une pensée créatrice) trouverait sa corrélation spatio-temporelle et sa signification subjective. Comme le précise Alain Cresciucci dans son étude des *Territoires céliniens*, trois lieux distincts apparaissent dans *Casse-pipe* : « le corps de garde qui ouvre et clôt le récit, la cour et l'écurie où l'escouade se réfugie dans l'attente du brigadier parti à la recherche du mot de passe²¹² ». Entre l'éclatement du corps de garde et le temps d'attente qui soutient l'univers déliquescent de l'écurie, se situe un lieu transitoire, immense mais invisible, la cour. Ce lieu intermédiaire construit une jonction entre les dimensions du Haut et les dimensions du Bas, entre l'autorité dominante mais éclatée du corps de garde et la bassesse prosaïque, déliquescente, de l'écurie.

Pour Alain Cresciucci, la cohérence topographique qui réunit les trois lieux annoncés tient à l'ambiguïté sur laquelle ils reposent entre la dimension de « l'ouvert » et du « fermé », et à la même substance dont ils semblent être faits (boue...). La thématique matérielle est relevée à juste titre, quand elle soutient le processus de déliquescence. Quant à la dialectique qui se joue entre les modes de « l'ouvert » et du « fermé », elle pose la question d'une transgression. Là où Alain Cresciucci décèle une clôture dans l'ouverture (la grille ne s'ouvre que pour enfermer le personnage), notre lecture progresse à contre-sens. Dans *Casse-pipe* seraient valorisés les potentiels de l'œuvre célinienne, le récit figurant une ouverture à même

²¹⁰ A partir du texte édité dans la collection de la « Bibliothèque de la Pléiade », notre étude s'attache au premier fragment qui compose une véritable unité du récit de *Casse-pipe*. Nous évoquerons aussi les quatre derniers fragments (p 55-63) qui, apportant une nouvelle unité au récit, mais inachevée, ne servent plus seulement à présenter un cadre militaire (première nuit du personnage passée dans la caserne) mais à le représenter en action, se référant alors plus directement au récit de la guerre dans *Voyage*.

²¹¹ L'inversion du mouvement spatial engage souvent chez Céline ce phénomène d'annulation : nous avons pu déjà assister à ce mécanisme dans la construction du *Voyage au bout de la nuit* (voir ci-dessus p. 143). Ce principe se retrouve dans *Mort à crédit*, avec l'épisode du « familistère » (voir ci-dessus p. 229).

²¹² Alain Cresciucci, *Les territoires céliniens*, op. cit., p. 153.

de se construire au cœur d'un univers comprimé, dirigé de manière autoritaire. *Casse-pipe* serait ce roman où l'impasse pourrait enfin se transfigurer en seuil²¹³.

A l'égard du texte de *Casse-pipe*, nous ne pouvons passer outre l'analyse critique de Jean-Pierre Richard, ses deux articles de *Microlectures* : « Mots de passe²¹⁴ » et « Casque-Pipe²¹⁵ ». Dans le premier, il démontre comment l'espace de *Casse-pipe*, univers militaire qui situe Ferdinand au plus fort de la masculinité, relève d'un désir du personnage de retrouver une dimension qui précède toute réalité, un espace-temps prénatal, la dimension protectrice du cocon maternel. Dans le second article, il se concentre sur le motif du « casque », nœud thématique du roman par le biais duquel il vérifie ses conclusions précédentes. Cette analyse thématique conforte notre propre lecture : entre ce que Jean-Pierre Richard appelle le « tranchant » ou métaphore du « casque-récif » (rôle actif du casque) et la métaphore du « casque-fontaine » (rôle passif du casque), s'observent les deux visages de la blessure que sont l'éclat et la déliquescence. Par ce dialogue tenté entre le motif révélateur du « casque » et le dualisme de la blessure, nous souhaiterions expliquer cette spatio-temporalité romanesque qui, avec *Casse-pipe*, tout en assimilant des valeurs connues, semble prendre un véritable tournant²¹⁶.

Le rôle que Céline confère à la trépanation, pour identifier le nœud constructif de son écriture, légitime ce rapport entre le motif du « casque » et une lecture spatio-temporelle. La trépanation, définie dans le récit comme une blessure de guerre, justifie souvent un désordre narratif. On retrouve ce motif à plusieurs moments de l'œuvre célinienne, de façon nuancée, métaphorique²¹⁷ ou littérale. Les derniers fragments de *Casse-pipe* en témoignent par deux fois :

J'ai pris des châtaignes si affreuses que j'en ai eu le bassin parti, racorni, remboîté en miettes, la tête propulsée dans la fronde...²¹⁸

²¹³ Voir ci-dessus p. 205.

²¹⁴ Jean-Pierre Richard, « Mots de passe », in : *Microlectures*, Paris, Seuil, 1979, (coll. « Poétique »), p. 221-237.

²¹⁵ Jean-Pierre Richard, « Casque-Pipe », in : *Id.*, p. 239-255.

²¹⁶ Ce récit, aussi inachevé soit-il, comporte les marques d'une spatialité renversante. Il permet de comprendre le passage de la circularité dominante dans *Voyage* et *Mort à crédit* à un autre modèle structurel, voire a-structurel : celui de *Guignol's band*.

²¹⁷ Voir *Voyage*, p. 102 : « ma tête n'a jamais été très solide. » & *Id.*, p. 111 : « j'étais marqué à la tête et pour toujours » ; *Mort à crédit*, p. 536 : « Fièvre ou pas, je bourdonne toujours et tellement des deux oreilles que ça peut plus m'apprendre grand-chose [...] ». ; *Guignol's band*, p. 161 : « "T'as mal encore?" [...] Ca l'ennuie que j'ai mal au cassis, il m'en cause chaque fois » & *Id.*, p. 163-164 : « [...] et puis dans l'oreille surtout ! Un tout petit bout de ferraille encore ! mais qui comptait comme sifflements !... » ; dans *Féerie I*, l'image du personnage Putois se frappant la tête contre les murs de sa cellule et, dans *Féerie II*, l'image du personnage Normance trépané agissant comme des dédoublements métaphoriques de la blessure du personnage principal. ; *Rigodon*, p. 824 : « [...] un peu mal et du sang... au cou... je dégouline, oui, le sang du cerveau... non ! du cervelet, je crois... enfin de la région, je précise... ».

²¹⁸ *Casse-pipe*, p. 56.

S'il arrive que je divague, loin des tempêtes à présent, des avalanches, du mauvais sort, c'est d'avoir top raclé ma tête dans tous les bastingues des pourtours, [...] ²¹⁹.

Pourquoi accuser la « tête » alors même que c'est le « bras » de Louis Destouches qui, sur le plan biographique (et encore romanesque dans *Voyage*) a surtout souffert ? ²²⁰ La tête fragilisée, plus qu'un bras abîmé, excuse des défaillances dont se joue le romanesque célinien. Dans *Casse-pipe*, le « casque », en une relation synecdotique explicite (« Ils ont hochés un peu du casque ²²¹ »), représente la tête, dont il est censé assurer la protection. Mais le casque tombe, comme la tête tombe. La trépanation, justifiée dans *Casse-pipe* par le motif du casque retombant, cassant, avoue implicitement toute la blessure du langage célinien. La retombée du langage comme la retombée de la tête (ou du casque) conduit le récit à la représentation d'une chute. Toute l'acceptation de ce mouvement de chute – spatio-temporelle et langagière – construit le défi romanesque de *Casse-pipe*.

a) D'un lieu éclaté vers un lieu déliquescents [*Du corps de garde vers l'espace de la cour*]

1. Eclatement hiérarchique de l'espace [*Corps de garde*]

1.1 Division spatiale

J'avais attendu devant la grille longtemps. Une grille qui faisait réfléchir, une de ces fontes vraiment géantes, une treille terrible de lances dressées comme ça en plein noir ²²².

Une grille s'impose en lourdeur et en grandeur devant le personnage. Par une analyse thématique et phonétique, Jean-Pierre Richard ²²³ y reconnaît un motif hiérarchique. L'image

²¹⁹ *Id.*, p. 57.

²²⁰ Louis-Ferdinand Destouches a aussi eu le tympan abîmé par l'explosion de l'obus qui lui valut une grave blessure au bras, mais le fait de la trépanation est une légende.

²²¹ *Casse-pipe*, p. 19. Occurrence que ne relève pas Jean-Pierre Richard.

²²² *Id.*, p. 3.

²²³ Jean-Pierre Richard, « Casque-pipe », in : *Microlectures*, *op. cit.*, p. 222 : « Comme souvent chez Céline l'accès (signifiant) à l'écriture coïncide avec la pénétration (signifiée) d'un lieu. Mais comment *entrer* dans la caserne ? Bardamu s'est longtemps arrêté devant la grille, "une grille qui faisait réfléchir, une de ces formes vraiment géantes, une treille terrible de lances dressées comme ça en plein noir". Il y a éprouvé l'inquiétude de l'énorme (*géantes*), celle aussi de la massivité matérielle (cette *fonte* dont l'effet s'anticipe phonétiquement sur le *faisait réfléchir*), le malaise encore de l'enchevêtré (la *treille terrible*, avec l'amplification phonique du *tr*

de la grille construit un espace strié et vertical. S'ajoute à cette verticalité une valeur hiérarchique car le surplomb imprécateur de la grille minimise le personnage. *Casse-pipe* est le récit d'un rabaissement, d'un retrait, qui passe par un repli des formes subjectives et identitaires devant une hauteur impérative et dans la profondeur de l'espace.

L'entrée de *Casse-pipe* et dans *Casse-pipe* par le seuil, que représente cette grille, implique une pénétration dans la clôture que suppose le milieu militaire. Alain Cresciucci remarque que le personnage se trouve alors dans une situation paradoxale : « être à l'intérieur de la clôture mais éprouver le sentiment de rejet²²⁴ ». Ce sentiment paradoxal, Alain Cresciucci l'observe dans l'énonciation : le rejet est lié à cette insulte qui discrédite l'invitation à entrer : « Qu'il entre ce con-là !²²⁵ ». D'un point de vue spatio-temporel, ce sentiment paradoxal s'interprète grâce à une évolution chronotopique de la clôture qui ne se définirait plus sous un mode circulaire mais sous un mode vertical.

Dans *Mort à crédit*, la circularité maintient le rapport entre une périphérie cloisonnante et son centre, jusque dans le retrait du centre²²⁶. Dans *Casse-pipe*, la clôture périphérique disparaît, laissant le centre seul dans son retrait, sa profondeur verticale. Cet axe vertical sur lequel le centre (le personnage) se positionne s'applique à une nouvelle autorité structurelle. La clôture ne se définit plus en termes de Dedans ni de Dehors comme dans *Mort à crédit*, mais selon les niveaux d'une échelle hiérarchique, selon les valeurs d'une domination surplombante ou d'un rabaissement compromettant. La verticalité, que représente à l'entrée du récit cette « grille », s'applique aux données d'une hiérarchisation. Par l'insulte, le personnage se trouve abaissé sur cet axe vertical.

La question du rabaissement reste liée à l'expression du ressenti, au point de vue en focalisation interne du personnage sur l'espace. Ainsi, à l'angoisse méditative dans laquelle la fermeture de la grille plonge Ferdinand, succède l'ouverture du « portillon ». La hauteur dominante de la grille, comme transformée en portillon, témoigne d'un rabaissement. L'espace qui s'ouvre au personnage est relatif : la hauteur, alors minimisée, annonce une spatialité de l'affaissement.

Suivant cette logique, l'espace du « fond du corps de garde » est comparé à une « tanière » encombrée par des corps endormis, roulés dans la chaleur puante de la paille. Cette

vibratoire), l'angoisse enfin, soulignée et comme partagée, par un vague geste déictique (*comme ça*), de surgissement menaçant et agressif (les lances *dressées* en plein noir). » Analyse phonologique dont s'inspire Alain Cresciucci, *Les territoires céliniens*, *op. cit.*, p. 151.

²²⁴ Alain Cresciucci, *Les territoires céliniens*, *op. cit.*, p. 152.

²²⁵ *Casse-pipe*, p. 3.

²²⁶ Après l'épisode de Rochester (épreuve du centre et de son retrait), Ferdinand revient au Passage, lieu du cloisonnement circulaire. A la fin du récit, nous retrouvons les traces d'une circularité filiale (le « familistère »), sur le point de s'annuler, formée par le couple Des Pereires et le centre subjectif du texte, Ferdinand.

chaleur humaine, voire animale (« tanière »), s'avère perverse. Loin du refuge, elle mène le personnage à un vertige, une défaillance contre laquelle il lui semble difficile de lutter. Le déséquilibre tient à la mise à mal de sa propre verticalité, de sa propre hauteur déjà rabaissée. Comme pour accentuer ce défaut vertical, des corps endormis – ce « rempart compact », ces « pieds des autres en travers du chemin » – construisent le piège de l'entrave, de la chute : le cheminement horizontal du personnage pour accéder au fond du corps de garde, cet endroit où se situe de Brigadier Le Meheu, est dès le départ mis en doute par une spatialité de la chute, verticalité décadente. La chute s'actualise dès lors que les corps entravés s'éveillent et s'élèvent pour regarder de haut le personnage (« ils se sont soulevés les gisants pour voir ma poire »), le poussant dans un effet de vertige dont rend compte, par euphémisme, cet aveu timide : « un peu perdu, forcément²²⁷ ».

Cette chute appliquée à l'espace et au personnage se retrouve dans l'interprétation que fait Jean-Pierre Richard d'une première occurrence du « casque²²⁸ ». L'analyse de Richard informe que, préalablement à tout mouvement de chute (« [...] le poids lui faisait crouler la tête »), agit un principe d'éclatement. L'éclat trouve ici un premier sens négatif ; il s'apparente à une division : « son casque lui cachait les yeux ». La tête du brigadier Le Meheu éclate, scindée en deux. Cette première figure d'autorité, scindée, incarne un modèle plus large, celui d'un espace militaire construit sur un mode hiérarchique, c'est-à-dire sur la division, l'écart (ou le rejet – nous avons précédemment observé comment il s'applique au personnage). « Le casque – précise en note Richard –, dans son passé linguistique, c'est donc déjà un éclat, une cassure, un objet cassant / cassé, qui recouvre (mal) la tête. » Ce à quoi il ajoute, comme un déploiement du casque en interne : « Et la tête c'est un autre casque, plus interne, une coquille, fragile, creuse, éminemment cassable et détachable²²⁹ ». Le motif du casque, qui déchire le visage du Brigadier Le Meheu, est relatif au sentiment de déchirure que ressent le personnage, cette mise à distance que suggère une spatialité hiérarchique.

Le personnage, en retrait, est écarté d'une surface visible. Le casque devient l'instrument d'un dérobolement (il cache un visage – symbole du visible), et celui d'une mise à distance qui implique une rupture entre l'espace donné et le personnage. La blessure par éclat est la première modalité du texte célinien à même d'opposer au monde visible une dimension plus invisible.

²²⁷ *Casse-pipe*, p. 4.

²²⁸ *Id.*, p. 3 : « Son casque lui cachait les yeux. Le poids lui faisait crouler la tête ».

²²⁹ Note donnée par Jean-Pierre Richard, « Casque-Pipe », in : *Microlectures*, *op. cit.*, p. 242.

Mais cet univers de la division, cet espace éclaté est peut-être inhérent à une problématique plus large, celle du passage. Être rejeté, rabaissé, revient à ne pouvoir se frayer un passage, à se trouver relégué en deçà du seuil admis. Selon Alain Cresciucci, ce complexe du seuil toucherait la plupart des personnages céliniens qui « ont toujours du mal à entrer où ils sont appelés²³⁰ ». Mais, est-ce ce mouvement de passage qui pose problème, ou bien la notion d'« appel » qui le rend impossible ? Appelé, le personnage n'en n'est pas pour autant nommé²³¹. L'appel prend ici la forme d'une injonction qui renie toute expression de volonté, qui désindividualise le personnage. L'appel injurieux ne permet pas le passage, mais dialectise son échec. Le seuil, chronotopie du passage n'existe qu'en tant qu'obstacle, adversité des corps allongés situés en travers du corps de garde. Le seuil agit comme un « espace de séparation²³² », une frontière infranchissable. Face à un impossible passage horizontal, s'élabore un plan vertical. *Casse-pipe* est bien le roman de la rupture qui induit la perspective d'une chute, et réactive la question du passage.

1.2 Division linguistique

C'est par la chute, et l'accès à une dimension du bas que s'opère une rupture, cette mise à distance du personnage en regard de la surface. Si, pour Alain Cresciucci, cette séparation est « inhérente au corps qui rejette l'étranger (le civil) », puis « liée aux contraintes, aux consignes sur lesquelles l'institution repose²³³ », elle nous semble, au-delà de la mise en place d'un code (institutionnel / spatial), relative au problème de réception de ce code. Devant les injonctions prononcées, entrent en compte les thèmes de l'incompréhension et de l'oubli (développés ultérieurement dans l'histoire), qui déséquilibrent le système énonciatif, entraînent sa chute : le personnage saisit difficilement une réalité trop « encodée ».

Les différentes figures nommées qui appartiennent à l'univers militaire, celle du Maréchal, celle du Brigadier, permettent d'évaluer la place de Ferdinand sur l'axe hiérarchique vertical du récit. La place des personnages se définit en fonction de leur grade, certes, mais aussi en fonction de leur pouvoir langagier, de cette parole qui leur accorde une identité au sein d'un espace romanesque.

²³⁰ Alain Cresciucci, *Les territoires céliniens*, op. cit., p 153.

²³¹ Jean-Pierre Richard a montré à ce sujet la difficulté de la « nomination » dans ce récit.

²³² Expression d'Alain Cresciucci.

²³³ Alain Cresciucci, *Les territoires céliniens*, op. cit., p 153.

Ferdinand reste silencieux : « Je voyais qu'il fallait rien répondre²³⁴ ». Le silence est immédiatement compris comme une esquivé profitable, mais il ne permet une échappée que sous le revers d'un effacement. Par son silence, Ferdinand se protège, mais il s'enfonce au niveau le plus bas de l'axe hiérarchique. Ferdinand est « celui qui est copieusement injurié [...] et qui n'injurie jamais, puisque de manière significative la parole ne lui est jamais donnée²³⁵ ».

Tout homme nommé, gradé, a droit à la parole : premier parleur, le brigadier Le Meheu reste un homme d'insultes, qui invective par des phrases courtes, entrecoupées. Or, les injures de ce brigadier s'amoindrissent (quantitativement dans le texte) dès lors qu'elles se soumettent à une autorité supérieure, celle du Maréchal des Logis Rancotte. Le minimalisme injurieux de Le Meheu est détourné chez le Maréchal Rancotte par un lyrisme de l'injure : ses commentaires s'étendent, dominent l'espace du texte, surplombent la représentation verticale de l'espace.

Catherine Rouayrenc remarque, de façon plus précise, une opposition linguistique dans l'usage qui est fait de l'injure, entre le Maréchal des logis Rancotte, le Brigadier Le Meheu et les hommes de troupes : le premier utilise « l'injure précédée d'un déterminant possessif, singulier ou pluriel, preuve de son sentiment de domination », le second utilise vis-à-vis de l'escouade dont il a la responsabilité « l'injure directe sans déterminant, des appellatifs injurieux ou pas, précédés de l'article défini pluriel », les troisièmes « n'utilisent pratiquement que l'injure sans déterminant au singulier²³⁶ ». Ces différences linguistiques, quant au traitement de l'injure, permettent de discerner des degrés de complexité dans le mécanisme frontal du discours. Une graduation s'accomplit, un axe hiérarchique se précise.

La quantité de paroles énoncées, mais aussi la forme que prend leur qualité injurieuse, replacent chaque personnage sur l'échelle hiérarchique. L'axe s'étend entre Haut et Bas, à mesure que les personnages apparaissent dans ce lieu du corps de garde, construit, de manière représentative, sur la division verticale du corps militaire. Ferdinand, premier personnage figuré²³⁷, descend sur cet axe spatial quand les autres se présentent ; Le Meheu en position

²³⁴ *Casse-pipe*, p. 8.

²³⁵ Catherine Rouayrenc, « Céline entre juron et injure », in : *Actes du XII^e colloque international L.-F. Céline, Céline classique*, (Abbaye d'Ardenne, 3-5 juillet 1998), Paris, Société d'études céliennes, 1999, p. 281.

²³⁶ Pour les extraits cités : *Id.*, p. 287.

²³⁷ En tant qu'énonciateur : le présentatif, « C'était », introductif, informe déjà de la présence du personnage Ferdinand.

dominante par rapport à Ferdinand, s'écrase devant l'autorité de Rancotte²³⁸. Les figures militaires s'inscrivent dans l'espace sous une graduation énonciative.

La parole, sous ce schéma vertical, préfigure une communication d'ordre conatif. La langue devient contraignante et pose les entités énonciatives (locuteur / destinataire) sous une logique hiérarchique. La voix de l'injonction, de l'ordre ou de l'interrogation l'emporte sur la fonction référentielle du langage. Au plus bas de l'échelle, les soldats perdent ce contact avec les référents du monde. Le signe linguistique s'autonomise dans une parole conative. La langue suggère l'action et figure, sous l'impression de la contrainte, le temps d'attente de sa réalisation²³⁹.

En haut ou en bas de l'échelle hiérarchique, l'usage fait de la langue varie. L'image d'une tête scindée (tête du Brigadier), rabaisée, relative à un sentiment de division ou de mise à l'écart, met en faillite les actes langagiers. Tête coupée, langage scindé, les personnages céliniens ne sont bientôt plus que « corps ». Leur langage prend une allure instinctive. Cette « déspiritualisation » de la langue accompagne la chute du personnage Ferdinand au bas de l'échelle hiérarchique. Au niveau le plus bas, des figures toutes semblables, anonymes, ces « autres engagés » entraînent Ferdinand dans un langage fait de « meuglements ». A mesure que se descend l'axe hiérarchique de cet espace fait de parole, s'observe la dégradation de cette parole qui devient insignifiante. Langage brut, animal, les mots bientôt ne se discernent plus (« comprenais pas ce qu'ils me demandaient...²⁴⁰ »). La communication s'opère difficilement – voire douloureusement – entre ces engagés qui « parlaient râpeux ensemble²⁴¹ ». L'expression d'un langage tactile implique directement le corps ; un langage sensible s'oppose à un langage intelligible.

La chute de la parole se mesure dans *Casse-pipe* à la détermination de son insignifiante et de son silence. En retrait, comme privé de répondant, Ferdinand s'enferme dans un silence qui rappelle son mutisme (mais de manière ici moins délibérée, plus forcée) à Rochester (*Mort à crédit*). Si le silence est le signe d'une soumission, il garde un poids chez Céline. L'évanescence de la parole ne peut lutter contre ce langage corporel du silence, contre ce silence qui correspond au langage du corps. Car, s'il s'agit d'un entraînement à la chute, l'épisode anglais de Rochester nous a bien montré comment, à partir de ce gouffre charnel et

²³⁸ Une fois le Maréchal Rancotte parti, Le Meheu responsable de l'escouade revient en position dominante ; cela se mesure au poids quantitatif de son discours (cf. *Casse-pipe*, p. 14 : longue tirade). D'un point de vue qualitatif, le langage reste inintelligible, puisque le narrateur réagit au discours du Meheu en affirmant : « Je ne le comprenais pas très bien ». Le nom prêté au personnage Le Meheu, qualifié par ailleurs de « pire vacherie », renforce cette inintelligibilité car il renvoie à une onomatopée « animalisante ».

²³⁹ Attente que représente ironiquement l'ensemble du récit.

²⁴⁰ *Casse-pipe*, p. 4.

²⁴¹ *Ibid.*

silencieux, pouvait renaître le langage. Cette parole renaissante s'offre comme un langage immanent du bas, c'est-à-dire du corps, silence fait sur l'esprit. Si, parallèlement à Rochester, les lieux de *Casse-pipe* construisent un gouffre substantiel, les romans suivants, ceux de *Guignol's band*, pourraient être ceux d'une renaissance. Déjà, dans *Casse-pipe*, les signes de cette renaissance se préparent.

1.3 Rébellion imaginaire de l'écriture

La division spatiale et la division linguistique, qui définissent le corps de garde, posent le personnage dans un retrait contraignant. Si la spatio-temporalité de *Casse-pipe* s'oppose à un désir ascensionnel, déjà évident dans les derniers épisodes de *Mort à crédit* (auprès de Courtial des Pereires), ce désir s'accroît à force d'être contraint. Il apparaît en filigrane, à travers le discours de l'autre, toujours teinté d'ironie.

Le personnage du Maréchal des Logis Rancotte est cet « autre » qui déclenche, à son insu, une rêverie aérienne. Rejetant chaque fois Ferdinand au bas de l'échelle, contrant un désir d'élévation, le Maréchal accuse, tout en le renforçant, le rêve de l'échappatoire, acte transgressif, désobéissance au code imposé. Le Maréchal perçoit, en effet, chez Ferdinand ce vice qui lui donne l'opportunité de le prendre pour cible. Lui reprochant sa puanteur, il exprime un besoin d'espace : à l'expression attendue « De l'air ! de l'air ! nom de Dieu ! », s'ajoute l'étrange rythme binaire « En l'air ! en l'air !²⁴² ». Ferdinand prête-t-il au discours de l'autre l'intention de ses propres désirs ? Cela se confirme, mais sous un revers ironique, lorsque le Maréchal se lance dans la comparaison de « l'oiseau » : « C'est un petit rêve, [...] qu'est-ce que ça va être mon oiseau quand on va vous faire envoler... », et ci-après « voleur, mon petit bonhomme », « acrobate par hasard ? ». La question de l'envol rapprochée de celle du « vol », c'est-à-dire aussi du dérobement, trouve dans un des premiers épisodes de *Casse-pipe* son sens plein.

Analysons précisément cet épisode. *Casse-pipe* figure un système énonciatif en chute : à la difficulté de l'oral, cette contrainte du silence, s'ajoute celle de l'écrit. Si Ferdinand ne peut réagir dans une communication orale qui le réduit au silence, il peut agir dans le temps indirect et comme dilaté que suppose l'écriture. L'acte d'écrire est narrativisé dans le roman derrière la difficulté que connaît le brigadier Le Meheu à inscrire le nom de Ferdinand sur le

²⁴² *Id.*, p. 7.

registre. L'acte d'écriture, devenu impossible, coupe le récit de ses prolongements narratifs. Le personnage, absent dès lors qu'il n'est pas nommé, engage la perte totale du récit, la disparition du centre (forme excessive du retrait).

Le personnage, bien que retiré, se défend en une rébellion plus transgressive qu'elle n'y paraît, ce que Jean-Pierre Richard appelle un « petit orgasme imaginaire ». L'imaginaire agit pour pallier les défauts d'une réalité : l'impossibilité de l'écriture nominative²⁴³. Cette fiction relève d'un désir physique du personnage, cette envie d'accéder à une hauteur, une gratification, un nom. La fiction invente une remontée sur l'axe vertical, et renverse momentanément les codes hiérarchiques de l'espace représenté. Née de l'omission du silence, du rapprochement du corps, la fiction, pur fantasme, soigne le discours du « je ».

Jean-Pierre Richard montre, à propos de cette scène, comment le regard du personnage s'oriente du côté d'une hauteur pour échapper à la forme excessive du rabaissement et du retrait : la disparition. Le regard du narrateur-héros se déplace, il quitte la tête du brigadier Le Meheu qui connaît des difficultés à écrire le nom de Ferdinand sur le registre, il accède, au-dessus de cette tête penchée, brisée, à une étagère où se trouve disposée « toute une ribambelle de casques²⁴⁴ ». Cette vision du casque (jusque-là apport d'une invisibilité, d'un dérochement) est mise en valeur par la marque du pluriel, et par l'expansion descriptive : « plumets tout rouges, gonflés, crinières énormes à la traîne²⁴⁵ ». La fonction du casque s'oppose à la première. Alors que dans la première vision, le casque cache la tête et annonce sa division (pour soutenir celle du personnage vis-à-vis de l'espace), sa déchirure, ici, le casque met en valeur la tête, la met à profit de façon quantitative (« ribambelle ») et qualitative (la couleur voyante du « rouge »). D'un casque éclaté (déchirure), l'emprunt imaginaire de la représentation assurerait le passage à un casque éclatant (force vive). La première vision engendre une chute, tandis que la seconde figure l'objet d'une hauteur. Lu entre les lignes, le désir d'une gratification militaire, projeté sur le brigadier Le Meheu, élève ce personnage, lui accorde une hauteur (spirituelle : un casque > une tête) nécessaire à percer un silence, à actualiser l'écriture.

²⁴³ Derrière cette impossibilité, se lit déjà la mise à l'écart des sources identitaires et mémorielles.

²⁴⁴ *Casse-pipe*, p. 4.

²⁴⁵ *Ibid.*

2. Les données problématiques d'un parcours : de l'éclat à la déliquescence [*la cour*]

2.1 Fragmentation et chute

Il est un lieu qui constitue pour le récit un objectif, un tropisme narratif qui, à lui seul, définit l'obstacle de l'éclat, l'impossibilité d'une avancée horizontale sous le signe de l'éclat. Ce lieu est mentionné dès les premières pages du récit : il s'agit d'une « Poudrière²⁴⁶ », endroit où sont stockées les munitions. Lieu par nature explosif, il semble inaccessible au récit puisqu'il menace la logique spatiale, il annihile tout déplacement horizontal. La Poudrière active l'esthétique spatiale de l'éclat. Il suffit pour s'en convaincre d'évaluer l'éclatement du cotexte lorsque le lieu se trouve mentionné : « Vous repasserez par la Poudrière Meheu !... Me... heu...heu... ! Attention mes po-oo-o-rtes ! [...]»²⁴⁷ ». L'impossible prononciation du toponyme, éclatement énonciatif, indique derrière un aspect comique la fonction dramatique du lieu : « – A la poudrière ?... Planton ? Ah ! il étouffe le Rancotte ! suffocation ! la pou ?... la pou ?... que vous dites ?... Personne l'a relevé ?²⁴⁸ ».

Privé d'élévation, puisqu'est en jeu l'histoire de sa « relève », ce lieu influence-t-il l'éclatement du langage célinien ? L'éclat du langage a pu être analysé derrière une dégradation hiérarchique de la parole, une division de l'énonciation, qui empêche toute communication de se faire. Lieu explosif, la Poudrière maintient l'espace de *Casse-pipe* sous les données de cet éclatement qui offre comme seule perspective, celle de la chute (dès lors que la relève du lieu est impossible). Cette retombée du langage, et de ses représentants, est exprimée par l'amnésie (justification donnée au silence) qui surprend les personnages à l'approche du lieu. La blessure par éclat, appliquée à l'espace représenté et à l'espace représentant (c'est-à-dire au langage), ne saurait fonctionner sans le corollaire de la chute.

Il est une occurrence du casque que Jean-Pierre Richard ne prend pas soin de relever. Profitable à notre analyse, cette nouvelle occurrence insiste sur la mise en place d'une profondeur, topographique.

²⁴⁶ Première mention de ce lieu : *Id.*, p. 5.

²⁴⁷ *Id.*, p. 13.

²⁴⁸ *Id.*, p. 43-44.

« Merde ! faut que je pisse ! » qu'il a gueulé celui devant moi. Je le voyais pas bien dans ses frusques, dans ses épaisseurs. Il était trop dissimulé entre ses volants, dans la compression, entre son casque et le fond de l'ombre²⁴⁹.

Ce motif rend compte à nouveau de l'entreprise dissimulatrice du casque qui construit un espace invisible : le casque est cet attribut qui cache les yeux, qui empêche la vision, c'est-à-dire la communication de se faire entre le personnage principal et l'espace alentour (ici : ce « il » dérobé). A cette dimension invisible s'associe une profondeur, explicite derrière l'expression : « le fond de l'ombre ». A rapprocher d'une expression comme « bout de la nuit », ce syntagme engage le retour de l'espace célinien vers une esthétique nocturne. La nuit, domaine d'invisibilité, domaine informel, confère à l'espace sa profondeur. Elle est cet élément qui déplace le récit d'une seconde dimension à une troisième dimension. La surface plane de l'espace, prête à se creuser, à trouver une profondeur, quand ce ne peut être un relief (relève impossible de la « Poudrière »), semble bien s'adjoindre une verticalité.

L'espace de la cour, que « remont[ent]²⁵⁰ » les personnages en direction de la Poudrière, est un lieu nocturne. Contradiction spatiale, la nuit importe dans le retournement de l'espace qu'elle suppose : là où s'investit un tropisme de la hauteur (cette remontée), la nuit répond de manière contradictoire en postulant le tracé d'une profondeur, d'une chute.

Alors que l'escouade de Le Meheu a « remonté » l'immense cour vers la Poudrière, l'accès à une hauteur, suite à l'oubli du précieux mot de passe, s'annule avec l'impossibilité d'une « relève ». Le déplacement vertical n'apporte rien : les personnages privés du bon « mot », ne progresse pas efficacement sur l'axe hiérarchique de l'espace. Le Meheu, parti seul chercher ce mot de passe, oblige sa troupe à une seconde traversée de la cour en sens inverse.

Et on a repris toute la cour... dans l'autre sens. On a remonté contre l'averse... dans la diagonale... d'abord à travers la gadouille... puis sur l'allée dure... On avançait à la cadence. « Heun ! deux ! » Il scandait comme ça Keriben pour commencer... peu à peu ça s'est ramolli²⁵¹.

Malgré l'injonction topographique d'une remontée, la précision d'un mouvement de chute symbolique se confirme dans le texte. L'acte de remontée est conditionné par un effort que traduit la transformation d'une « gadouille » en « allée dure ». Mais ce durcissement de l'espace s'annule dès lors que la cadence qui accompagne la marche des personnages, rigide

²⁴⁹ *Id.*, p. 5.

²⁵⁰ *Id.*, p. 12 : « Partis dans les ténèbres à grandes enjambées, on a remonté toute la cour... »

²⁵¹ *Id.*, p. 20.

au départ trouve à se « ramolli[r] ». L'emprise de la mollesse sur l'intention de la dureté²⁵² montre l'emportement du paysage en une esthétique de la déliquescence, non sans rapport avec la substance nocturne et liquide du paysage. L'espoir d'une hauteur est immédiatement contredit par les données matérielles de l'espace qui le ramènent du côté de la négation, du côté de la chute.

2.2 Errance et chute

La vanité du déplacement rend compte de ce qu'Alain Cresciucci définit comme une errance.

La patrouille dans la cour (deuxième temps de l'aventure) reproduit, en modèle réduit, un des grands thèmes de Céline : l'errance nocturne. Elle commence par une marche à l'aveuglette dans l'immensité des cours²⁵³.

L'errance, spatio-temporalité de la perte, conteste toute avancée. Des formes itératives suppriment à l'espace son identité et le rendent uniforme, immesurable : « On a brinquebalé comme ça d'un bâtiment vers un autre sous le déversement des gouttières... Encore d'autres écuries²⁵⁴ ». La diversité est éludée au profit d'une uniformité qui annule l'impression du déplacement.

Le temps ne se mesure plus à son évolution : le récit de *Casse-pipe* – ce que nous pouvons en lire – est bien un récit de l'immobilisme. L'engagement de Ferdinand pour « trois ans » s'impose comme une durée immédiatement contrariée par la domination de l'instant²⁵⁵ : « Quel jour on est ? C'est pas le 22 ? Non, Hein ? Le 23 ? [...] On est le 24 que je vous annonce²⁵⁶ ». Les jours se ressemblent, leur détermination chiffrable, c'est-à-dire aussi

²⁵² Nous trouvons un peu plus loin une confirmation de ce phénomène, cette emprise de la mollesse sur un endurcissement initial recommandé. Il semblerait qu'à travers ce mouvement de « ramollissement », ce soit toute la rigidité hiérarchique de l'ordre militaire qui trouve progressivement à s'effondrer : *Casse-pipe*, p. 21 : « On a repris l'allée du milieu, pavée en forts moellons, terribles, avec les tinettes en bordure, des futailles, des énormes, mousseuses, en ribambelle, dégoulinantes... »

²⁵³ Alain Cresciucci, *Les territoires céliniens*, op. cit., p. 154.

²⁵⁴ *Casse-pipe*, p. 14.

²⁵⁵ Le jour, comparativement à une durée qui se compte en année, représente ici la temporalité de l'instant. Cette temporalité de l'instant, nous y reviendrons dans notre « Deuxième partie », se construit dans *Casse-pipe*, dès lors qu'à partir de *Mort à crédit*, de l'effondrement d'un modèle circulaire, analogique, basé sur une durée répétitive, l'on accède à une logique itérative. Henri Godard présente déjà le roman de *Casse-pipe* en ces termes, dans sa « Notice », in : *Romans III*, op. cit., p. 873) : « Au-delà commence, sous forme d'un récit itératif, une évocation synthétique de la vie menée des mois durant par la jeune recrue, puis celle d'un certains nombre d'événements qui ont fait date dans cette vie [...] ».

²⁵⁶ *Casse-pipe*, p. 8.

mesurable, ne semble plus avoir d'impact sur les personnages. Le temps perd son caractère évolutif.

Il est bien une horloge, objet chronotopique par excellence²⁵⁷, qui pourrait soutenir un temps évolutif. Ce temps du « chronos », bloqué par l'impasse circulaire depuis *Voyage et Mort à crédit*, s'annonce cependant négatif. Si l'image de l'horloge, par son « cadran », est valorisée, « à l'autre bout en l'air... Une petite lune jaune²⁵⁸ », elle est dépassée par une limite extérieure surplombante : « Après les toits, après l'horloge, on apercevait bien maintenant les arbres tout en haut, des géants²⁵⁹ ». La ligne évolutive du temps, sous l'injonction d'une limite dominante, est forcée de chuter – déjà s'annoncent les données d'un temps pré-mémoriel repéré par Jean-Pierre Richard dans son premier article (« Mots de passe »).

Sans favoriser une ouverture spatio-temporelle, l'aspect gigantesque des arbres reste inhérent à l'angoisse du personnage. Le gigantisme participe, par sa domination physique, au repli du personnage sur lui-même et à la construction d'une profondeur spatio-temporelle. Les données verticales se hiérarchisent sur une échelle de grandeur subjective²⁶⁰. La taille hypertrophiée qui illimite le lieu, sans l'ouvrir, lui accorde un surplomb qui contraint le personnage à un effet de pesanteur. Son regard s'incline du haut des bâtiments aux flaques obscures qui jonchent le sol²⁶¹.

Peu à peu on s'habitue [à l'ombre], on écarquille pour voir plus loin, encore des plus grands bâtiments... des vasistas... des écuries... encore des murs et des casernes... tout autour d'une immense flaque, toute noire, tout en nuit, tombée là comme ça... tapie dans un fond, traître, entre les choses. C'était un énorme espace au moins grand j'aurais parié comme toute la place de la Concorde²⁶².

La focalisation sur un espace central, nocturne et liquide, cette « flaque », tient sa traîtrise du vertige qu'elle suscite chez le personnage. La substance liquide associée à la couleur noire participe à un fondu sensoriel qui ramène à une esthétique de la déliquescence. L'énonciation (focalisée) oppose à ce vertige quelques repères identitaires, telle cette

²⁵⁷ Le cadran de l'horloge rappelle la première bêtise de Ferdinand dans *Mort à crédit* : la cassure de l'horloge. Voir ci-dessus p. 180 sq.

²⁵⁸ *Casse-pipe*, p. 12.

²⁵⁹ *Id.*, p. 15.

²⁶⁰ *Id.*, p. 13 : « L'écho s'élevait jusqu'aux arbres... par-dessus les bâtiments... jusqu'aux ombres, aux énormes décors qu'étaient dressés au-dessus de tout... en avant du ciel... là tout noirs, bruissants, tout gonflés, monstres à chuchoter formidable... c'est les peurs qui viennent des feuilles... de la nuit qui bouge... »

²⁶¹ Au sujet de cette délimitation topographique, voir l'analyse d'Alain Cresciucci, *Les territoires céliniens*, *op. cit.*, p. 155.

²⁶² *Casse-pipe.*, p. 15.

référence topologique, « place de la concorde », qui rappelle le centre parisien du *Voyage*. Mais alors, le vertige pourrait bien s'avérer identitaire...

2.3 De l'eau cassante à l'eau déliquescente

Que la hauteur engage, du fait de son surplomb dominant, un retrait du personnage dans la profondeur de l'espace, le paradoxe se confirme et s'explique derrière le passage des modalités de l'éclat à celles de la déliquescence. Lors de la traversée de la cour, une pluie violente s'abat sur l'escouade en déplacement, obligeant de fortes têtes à une retombée significative : « Ca faisait un vrai bruit de récif la flotte qui brisait contre les casques²⁶³ ».

La pluie « brise contre les casques », le ciel casse des têtes. La cassure est ici liée à une définition sonore de l'éclat. Car l'éclat, c'est aussi cette valorisation auditive qui nous ramène vers l'isotopie de l'explosion soutenue au préalable par le lieu de la Poudrière. L'esthétique de la cassure, associée à un éclat sonore, est complétée lors de cette traversée de la cour par des bruits de bottes ajoutés à la dimension d'un « zef coupant » (toucher). Le motif du casque, synthétisant perceptions sonores et tactiles, trouve en-deçà du visible d'autres moyens d'expression.

Le casque n'est plus « actif » mais « passif », il devient agent de la « cassure » : il ne cautionne plus les valeurs de l'éclat mais y résiste. En position passive, le casque produit du « son ». Motif synesthésique, le casque alimente les métaphores céliniennes. Jean-Pierre Richard relève cette « invention métaphorique », cette « trouvaille du casque-récif ». La métaphore de la déchirure, alliée à un univers maritime, permet à la représentation de la tempête de s'établir dans une mimétique phonétique de la « bourrasque » dont Richard relève la pertinence allitérative: [f], [r]...

Au-delà de cette analyse phonologique du texte, il importe de relever la présence de cette « eau », de cet univers marin, ici compris sous les termes de la déchirure, de la tempête qui écorche. L'épreuve du mal de « mer » métaphorise, comme dans *Mort à crédit*, celle du mal de « mère ». *Casse-pipe* rappelle de manière implicite et intratextuelle la scène du « bain-noyade » à Dieppe et la traversée nauséuse vers Brighton. Ces épisodes incarnent, dans *Mort à crédit*, toute la complexité du rapport célinien à l'image de la mère, imprimé dans l'ambivalence d'un rapport à l'espace maritime, entre fascination et rejet.

²⁶³ *Id.*, p. 11-12.

Mettre un casque reviendrait à opposer une résistance à cet élément marin et maternel. Mais mettre un casque, paradoxalement accentue cette présence maritime et maternelle, quand y résonne un bruit de « récif », éclat sonore qui rappelle la mer / mère. Le casque est ce bouclier qui lutte contre une présence dangereuse (mer / la mère) tout en l'accentuant (par ce bruit de flotte, cassant). Le casque lutte contre une déchirure qu'il incite simultanément. Cette complaisance entraîne un lâcher-prise et une disponibilité des personnages : l'eau dont on se méfie, déchirante, devient une eau fascinante qui recouvre et homogénéise l'espace, motif délirant.

b) De l'acceptation de la déliquescence aux potentiels libérateurs de l'éclat [L'écurie]

1. Une déliquescence heureuse ?

1.1 Le corps loin de l'esprit

Le poids de l'eau qui frappe les casques permet de passer d'une vision éclatée de l'espace à une vision délirante. L'eau assure la liquéfaction de l'espace puis du corps, construisant une homogénéité qui empêche toute rétention mémorielle et engage simultanément la douceur d'une amnésie. La substance « molle » et « grenue » de l'espace représenté, cet aspect qui laisse l'espace en proie à une mémoire, à de « douloureux éclats de conscience²⁶⁴ », se transforme ici en une matière plus homogène. L'homogénéité est excessive, l'espace plus lisse²⁶⁵ mais alors aussi plus glissant : la contrainte d'un lâcher-prise, implique une retombée dans un univers délirant qui, à rapprocher les corps, à rapprocher l'espace du corps, empêche l'acte d'abstraction du langage, lui supprime son intelligibilité et sa mémoire. La tête, recouverte d'un casque lui-même trop large, flottant, conduit à l'oubli du mot de passe (celui qui permettrait la relève de la Poudrière).

²⁶⁴ Voir Jean-Pierre Richard, *Nausée de Céline*, *op. cit.*, p. 26-27.

²⁶⁵ L'adjectif « lisse » pourrait prendre la fonction sémantique que lui assignent Gilles Deleuze et Félix Guattari, l'opposant à « l'espace strié », lorsqu'ils en font la dimension de « l'espace nomade », c'est-à-dire ouvert, non organisé, illimité [cf : *Mille-Plateaux*, *op. cit.*, p. 592-625]. Les philosophes refusent d'accorder à l'espace lisse le caractère de l'homogénéité, mais y voient, au contraire, l'expression de l'hétérogénéité, la possibilité spatiale de réunir en un même espace des différences prêtes à cohabiter sans organisation hiérarchique préalable. La déliquescence, qui emporte l'espace représenté de *Casse-pipe*, semble nier ces différences constitutives, et engager le drame d'une unité spatiale, bientôt indifférenciée. La déliquescence assure l'ouverture de l'espace vers une profondeur illimitée. Cette ouverture prend alors la forme d'un repli.

Son casque lui tenait pas très bien, lui retombait sur le front avec les rafales, puis lui retrébuchait en arrière, le haut cimier chavireur, comme d'une fontaine que ça le coiffait, dégoulinante de partout²⁶⁶.

L'extrait valorise un vertige phrastique, avec l'amalgame entre « casque » – sujet syntaxique du verbe « retrébuchait » –, et « lui » (pronom réfléchi, mais qui pourrait aussi être considéré en emploi tonique), sujet sémantique de ce même verbe. Cette confusion justifie, sur un plan énonciatif, l'épreuve de la déliquescence, à ce moment du texte.

De l'isotopie de la noyade, associée à l'image du naufrage, à l'isotopie plus synecdotique, de la « fontaine », le personnage « devient eau lui-même, eau ruisselante, “dégoulinant de partout”, possédant l'initiative d'une sorte d'auto-inondation à la fois catastrophique et jouissive (d'un auto-érotisme)²⁶⁷ ». La confusion homogène entre sujet et lieu (liquide) participe d'une esthétique de la déliquescence, qui sauve du modèle hiérarchique de la division (éclat négatif). Un tel secours se paye, en contre partie, par l'effondrement du langage, par « des paroles en bouillies²⁶⁸ ».

La déliquescence serait dans *Casse-pipe* une manière de guérir le mal par le mal, d'opposer aux données séparatrices de l'éclat une homogénéité, une confusion substantielle. « Boue » et « bouillie » construisent une chaleur interne, le « bouillonnement intérieurs des personnages. La déliquescence réchauffe déjà les cœurs gelés par un vent déchirant²⁶⁹. La chaleur qui enivre le corps peut bien être comparée au discours critique d'un despotisme militaire, comme le soutient Jean-Pierre Richard²⁷⁰, mais soutient aussi une communion élémentaire, ce rapport entre « feu » et « eau », qui dépasse les antagonismes, les déchirures. A enlever son casque, Kerdoncuf perd sa tête pour n'être plus qu'un corps. Le corps, devenu premier, traduit une libération libidinale, une fois la tête supprimée. La déliquescence, avec cette eau liquéfiant, postule un absolu corporel, permis par un éclatement initial, cette déchirure qui sépare le corps de l'esprit.

²⁶⁶ *Casse-pipe*, p. 16.

²⁶⁷ Jean-Pierre Richard, « Casque-Pipe », in : *Microlectures*, op. cit., p. 246.

²⁶⁸ *Casse-pipe*, p. 16.

²⁶⁹ Nous pouvons relever à ce sujet ce passage bien explicite : *Id.*, p. 17 « Y avait un courant d'air atroce par le travers de l'écurie. Moi qu'étais en arrière des autres, il me coupait en deux. »

²⁷⁰ Jean-Pierre Richard, « Casque-pipe », in : *Microlectures*, op. cit., p. 247 : « feu qui brûle tous ces corps autoritaires, ardeur du despotisme même [...] »

1.2 L'incorporation baptismale dans l'écurie

Sous l'effet de la déliquescence, d'une liquéfaction, l'entrée dans l'écurie prend une allure baptismale : un rideau d'urine accueille les personnages. Le rituel baptismal accompli, le lieu se trouve nommé (« celle du dénommé l'Arcille ») et les personnages prêts à y entrer. Le baptême n'accueille plus le corps dans la spiritualité mais représente son « incorporation » littérale, la pénétration du corps du personnage dans le corps de l'espace. A renfort de crottins de cheval, l'agglomération du nid fécal s'élabore. Par un « plaisir tout intestinal, de l'homogène, du lisse, du collant, du compact²⁷¹ », l'escouade sombre dans le sommeil (forme de repos silencieux qui exige le mutisme). Les substances du bas, matérielles, ne parlent que du corps. L'espace trouve une nature immanente qui pallie les défauts de la pensée. Du côté du Bas corporel, l'enfoncement vertical commence à se défaire de sa soumission hiérarchique ; le corps devient un motif libérateur.

Pour Alain Cresciucci, la rigidité qu'annonce la grille n'existe pas : derrière, ou plutôt dedans, se profile un monde mou et visqueux. Faut-il alors penser que le système vertical d'un pouvoir hiérarchique disparaît, retombe avec cette emprise substantielle du « visqueux » et du « mou » ? Ne faut-il pas plutôt penser que cette substance là, qui nous rappelle la « déliquescence » du *Voyage* (Alain Cresciucci fait bien le lien lui aussi), s'inscrit dans le texte comme le corollaire d'une chute, du rabaissement, c'est-à-dire comme la conséquence même d'une hiérarchisation que symbolise explicitement l'image rigide de la « grille » ? Cette hypothèse est vérifiée par les images structurelles qui définissent cet espace de l'écurie.

Tout à fait en haut de l'avenue y avait ce qu'on cherchait, la grande porte, la monumentale avec les deux écuries... On a vu un peu l'intérieur... les poutres... des lueurs au plafond... des travées tout à la chaux... on s'est faufileés... On a longé au plus près le mur... Il tombait tout d'en haut de l'urine... mais pas de la pluie... de la cascade, de la pisse de tous les étages... Ca arrivait en drôles d'averses²⁷².

Suivant un modèle déjà analysé, le gigantisme des portes garantit ici le surplomb des personnages et les conduit à un repli, une profondeur que, déjà, l'eau transformée en urine caractérise. Scindé par un éclat, une division (« les deux écuries »), ce lieu, tout en hauteur, est déséquilibré par un effet de chute : « On a pressé tous sur la porte, ensemble, en chœur, l'énorme battant. “Hoa ! Hiss !” Ca cède, on s'engouffre²⁷³ ».

²⁷¹ Jean-Pierre Richard, « Mot de passe », in : *Id.*, p. 230.

²⁷² *Casse-pipe*, p. 21-22.

²⁷³ *Id.*, p. 22.

Ce sens du gouffre qu'actualise le lieu de l'écurie ne trahit pas l'entreprise dissimulatrice du casque, mais succède à son aspect tranchant, cassant, divisionniste. Le personnage L'Arcille, chargé de l'entretien de l'écurie, reste d'abord invisible sous ses « houppelandes », tellement que « son calot enfonce ». Les personnages enfouis entre « la muraille [de fumier] et le coffre, la géante boîte aux avoines, un monument », trouvent une cachette propice. La retombée de la tête, et du casque (« le casque et la tête basculante²⁷⁴ »), confirme l'évasion de l'esprit et le plaisir du corps qui s'enfonce dans le sommeil, forme de suicide heureux.

1.3 Profondeur organique et cocon utérin

La profondeur est spatiale, mais aussi temporelle : par un cheminement régressif, celui d'une chute, le personnage est reconduit vers un temps lointain, qui dépasse le seuil de la mémoire. Du côté d'un oubli, ou d'une dimension inconsciente, la tête est abandonnée (le casque une fois retombé) mais le corps semble à son aise dans cette écurie. La profondeur fait office de refuge à mesure qu'augmente la hauteur d'une muraille protectrice. Le personnage L'Arcille assure « l'ensevelissement » des soldats sous le fumier. La saturation de l'espace permet aux « fissures » d'être colmatées, à un gouffre de se souder, et progressivement au personnage de se réparer. L'évasion de l'esprit laisse une rêverie substantielle s'emparer du corps. Le personnage jouit d'un retour vers le seuil de sa naissance. Une renaissance pourrait avoir lieu dans ce hors-temps et ce contre-espace²⁷⁵ qui, pour reprendre l'analyse de Jean-Pierre Richard, prend l'allure d'un cocon utérin. Cela justifie le rapport à la mère entrevu derrière l'image du « casque-fontaine » et l'isotopie de la noyade²⁷⁶.

La cachette hypertrophique, que façonne le personnage L'Arcille, pourrait dériver en un « étouffement ». Dans le sommeil, le temps « s'illimite », régressif, au point de frôler la disparition, la mort. A vouloir rejoindre son seuil naissant, l'être s'expose au risque de sa négation. Entre naissance et mort, la réunion de deux extrémités temporelles conduit le discours mémoriel à son aboutissement. Quand le complexe mémoriel touche à sa résolution,

²⁷⁴ *Id.*, p. 30. Occurrence non commentée par Jean-Pierre Richard, sans doute trop proche, d'un point de vue sémantique, des précédentes.

²⁷⁵ Michèle Out-Breut repère dans le récit de *Casse-pipe* la mise à l'écart des données parentales, du thème du père et de celui de la mère. Cette mise à l'écart passe par l'incorporation et la neutralisation de ces données filiales. Par cette neutralisation, le personnage peut mieux accéder à ce contre-temps et ce contre-espace, espace-temps pré-mémoriel que Jean-Pierre Richard a défini. Voir, « Une analyse sémiotique de *Casse-pipe* (2), in : *Actes du colloque international de La Haye, L.-F. Céline, (25-28 juillet 1983), op. cit.*, p. 83-94.

²⁷⁶ Voir ci-dessus p. 249-250.

une nouvelle dimension, une renaissance, peut s'introduire dans le récit. Cette dimension s'observe à travers des marques ascensionnelles qui restent à analyser.

Philippe Bonnefis, à travers une analyse de « l'outre-là » célinien, souligne ce paradoxe spatio-temporel. Il rappelle l'ambiguïté de « l'outre-là » célinien qui renvoie soit à « l'outre qui vient d'*ultra* qui veut dire au-delà en latin, et qu'il arrive à Céline d'écrire "oultre" », soit à l'outre qui vient d'*uter*, et qui veut dire ventre en latin²⁷⁷ ». De cette ambiguïté significative, il conclut qu'« en disant outre-là Céline ne nous désigne ni plus ni moins qu'un au-delà qui en passerait par divers cul-de-sac²⁷⁸ ». Cette pensée, toute célinienne, résume bien le processus métamorphique du gouffre – devenu ici ventre ou cocon utérin. A partir d'un cloisonnement spatio-temporel, d'un enfoncement spatio-temporel, d'un retrait, sorte d'annihilation de soi, se jouerait la dimension d'une renaissance nécessairement signifiée par des signes ascensionnels, capables de dépasser une surface narrative, descriptive, d'atteindre un au-delà.

2. Un éclat heureux ?

2.1 Indices proleptiques d'une échappée

Lors de sa remontée vers la Poudrière (première traversée de la cour), l'escouade de Le Meheu croise dans la nuit des chevaux en fugue. Lors de sa remontée vers l'écurie (seconde traversée de la cour), l'escouade assiste de nouveau à la vision instantanée de ces chevaux. Le lieu de l'écurie, s'il insiste sur un mouvement de chute, s'il préconise l'accès à une profondeur, est entouré par les images ascensionnelles de ces chevaux échappés. Quelle(s) signification(s) pouvons-nous tirer de cette verticalité fugace ?

Aart Von Zoest identifie ces séquences hallucinatoires à des embrayeurs qui « indiquent le moment où l'on passe d'un niveau sémiotique à l'autre. Du niveau littéral au niveau métaphorique par exemple²⁷⁹ ». Le sémioticien fait ainsi de ces images les « symboles vivants d'une liberté dont les hommes ont été dépossédés²⁸⁰ », justifiant son propos par un repérage

²⁷⁷ Philippe Bonnefis, *Céline : Le rappel des oiseaux*, op. cit., p. 122.

²⁷⁸ *Id.*, p. 123.

²⁷⁹ Aart Van Zoest, « Une analyse sémiotique de *Casse-pipe* (1) », in : *Actes du colloque international de La Haye, L.-F. Céline, (25-28 juillet 1983)*, op. cit., p. 79.

²⁸⁰ *Ibid.*

analogue dans *Voyage au bout de la nuit*²⁸¹. Or, si l'image de ces chevaux en fugue impulse une dynamique sémiotique, n'est-ce pas à contre-sens de tout enfermement symbolique qu'il faut l'interpréter ? La libération opère sur le plan sémiotique à partir d'une négation des symboles immémoriaux, sous-jacents à l'imaginaire célinien. L'image des chevaux en fugue constitue moins le symbole d'une libération qu'un moyen littéral, pour l'œuvre célinienne, de se libérer de la symbolique de l'expérience guerrière.

Si Agnès Hafez-Ergaut voit encore dans l'image des chevaux de *Casse-pipe* une métonymie de la violence guerrière et de son absurdité²⁸², c'est qu'elle ramène le pouvoir libérateur de cette image au signe d'une errance inutile. Elle ne retient pas la fugitivité qui est propre à cette image. Certes, l'image du cheval fugeur apparaît d'abord comme métonymique ou allégorique de l'expérience guerrière racontée dans *Voyage*, mais elle défait aussi le récit de sa rigidité symbolique et l'ouvre à une dynamique sémiotique qui le rend fuyant, hallucinant.

A l'inverse d'un gros plan d'objet, d'un « insert » cinématographique selon lequel il s'agit de « transformer la chose en signe²⁸³ », de contraindre le regard du spectateur à s'arrêter sur un objet spécifique, la représentation, grâce à ces images de fuite elles-mêmes fugitives, trouve un horizon qui permet à la vision du personnage d'échapper à l'enfermement du cadre militaire et de s'ouvrir à une nouvelle spatio-temporalité. Si l'image du casque, fortement symbolique comme le remarque Christine Sautermeister après Jean-Pierre Richard, s'impose dans le récit de *Casse-pipe* par ce processus de l'insert, l'image des chevaux en fugue inverse la direction contraignante de la représentation, pour lui rendre sa liberté. Cette liberté ne fait pas perdre à l'image son pouvoir sémantique. Olivier Rucheton note qu'« il y a au contraire une sorte d'indépendance de l'image comme si, même dans un texte écrit, la voix se percevait plus immédiatement²⁸⁴ ».

L'aspect fugitif de l'image, corrélé à son propre contenu (cette fugue libertaire), trouve sa force sémantique dans son caractère littéral, grâce à son inscription spatio-temporelle dans le récit. Cette nature littérale de l'image est illustrée, au niveau du récit, par une dimension

²⁸¹ Dans le récit de la guerre en Flandres, dans *Voyage*, ces images de chevaux en fugue apparaissent déjà.

²⁸² Agnès Hafez-Ergaut, « Hommes, chevaux et guerre dans *Casse-pipe* » [I] et [II], in : *Le bulletin célinien*, avril 2011, n° 329, p. 19-21 et mai 2011, n° 330, p. 19-23.

²⁸³ Voir à ce sujet, Christine Sautermeister, « Lecture théâtrale et cinématographique de *Casse-pipe* », in : *Actes du colloque international d'Oxford, Céline, (13-16 juillet 1981), op. cit.*, p. 219-220. En évoquant ici ce mode de « l'insert » et son rôle sémiotique au cinéma, Christine Sautermeister s'appuie notamment sur les propos de Roman Jakobson.

²⁸⁴ Olivier Rucheton, « Approche cinématographique de *Casse-pipe* », in : *L'Année Céline 1993 (Revue d'actualité célinienne. Textes – Chronique – Documents – Etudes)*, Tusson et Paris, Du Lérot et Imec, 1994, p. 224.

immanente. Ces images cessent de faire de l'hallucination une pure abstraction quand elles émergent d'une réalité. Elles sont inhérentes à un récit, en retrait, incorporisé sur un plan spatio-temporel. L'impulsion ascensionnelle requiert la détermination préalable d'un niveau sous-jacent.

Une autre avalanche qui vous frôle. Un bolide qu'arrive... dévale... jaillit du noir... esquivé à la pine notre falot !... galipette ! détend ! tout en l'air ! Saut de carpe ! Ça gicle ! Ça ronfle ! Trente-six mille fouets ! des quatre fers ! *Vbrang !...* La brute pivote ! barre en tornade ! fonce au vertige ! s'envole à travers l'espace...²⁸⁵

Un mouvement de descente (« avalanche », « dévale », « au vertige ») prépare l'impulsion ascensionnelle du texte, lui accordant un caractère immanent. Du côté du corps, le texte se charge d'émotion, se libère par une intensité exclamative qui déstructure la phrase. La découpe du texte narratif permet ici de saisir la rapidité de l'image, son instantanéité. L'image de ces chevaux signifie à la fois une spatialité ascensionnelle immanente, et une temporalité de l'instant – d'où cette immédiateté de l'image repérée par Olivier Rucheton. Ces deux formes – ascension et instant – s'inscrivent dans le texte célinien comme les motifs indispensables d'une libération.

Le motif de ces chevaux en fugue n'apporte rien au récit de *Casse-pipe*, mais fonctionne tel un indice proleptique. Si l'échappée de ces chevaux traduit les potentiels du texte romanesque célinien, le statut inachevé de *Casse-pipe* donne à cette image d'autant plus d'importance. Nous restons avec *Casse-pipe* sous l'emprise d'une spatio-temporalité en puissance, in-actualisée, mais alors d'autant plus forte en ses désirs – désirs, « présence de l'inconscient²⁸⁶ » qu'incarnent ces chevaux.

On est repartis dans le caniveau. Le Meheu ne parlait plus... Il trébuchait, carambolait, voguait, sacrant d'une bosse sur l'autre... son falot à la godille... Voilà une trombe qui débouline... *Vlop ! Po ! Dop ! Vlop ! Po ! Dop !* en plein dans notre tas... Une charge... On reste plantés... Il nous traverse. Je le vois au falot... un éclair... Il volait... C'était plus un cheval... Il tenait plus au sol... En vertige qu'il nous a sciés... *Yop ! Po ! Dop !... Tagadam ! Tagadam !* Il était loin...²⁸⁷

Parallèlement à l'enfoncement des personnages en un caniveau, se projette le désir de Ferdinand, et plus largement le désir du texte romanesque célinien d'échapper à cette bassesse

²⁸⁵ *Casse-pipe*, p. 20.

²⁸⁶ Voir, Vera Maurice, « “Une silencieuse persistance poétique des choses” : instruments de musique et tableaux comme décodeurs du texte célinien », in : *Actes du colloque international de Paris, L.-F. Céline, (1^{er} au 5 juillet 1994)*, Tusson et Paris, Du Lérot et Société d'études céliniennes, 1996 (achevé d'imprimer), p. 152.

²⁸⁷ *Casse-pipe*, p. 15.

à laquelle il commence à adhérer. *Casse-pipe* est un récit de projection. Le désir d'envol du personnage, caractérisé par ces chevaux en fugue comparés à des étoiles filantes, « la queue toute raide, en comète, toute solide à la vitesse²⁸⁸ », précise un vœu de renaissance. La direction ascensionnelle, que prennent ces chevaux en fugue, symboliserait la renaissance du personnage à partir du cocon utérin, d'un espace-temps pré-mémoriel (écurie), déconceptualisé et charnel. Le rapport de ces chevaux en fugue à l'image maternelle est d'ailleurs signifié. Les chevaux sont sexualisés sous la détermination de « juments », resserrant le champ de la féminité. Plus encore, cette féminité animale renvoie à la mère²⁸⁹ quand, aux chevaux de *Casse-pipe*, définis par l'onomatopée « *Tagadam, Tagadam !* », se trouve associée la démarche boiteuse de la mère dans *Mort à crédit*²⁹⁰, « Ta ! pa ! tam », « Ta ! ga ! dam ! ». Dans ce rapport à la mère, se joue bel et bien l'aveu d'une renaissance, se façonne le plan d'une libération.

2.2 Réveil par éclat et libération ascensionnelle

L'envolée immanente que prescrit l'image des chevaux en fugue requiert l'association entre le lieu de l'écurie et le thème ascensionnel. La dissolution du « je » dans le lieu de l'écurie est essentielle à l'avènement d'un mode ascensionnel. Car, ainsi que l'explique Philippe Bonnefis, « la dissolution, tel est, en effet, le premier stade d'un processus dont le deuxième est la dislocation et dont l'explosion est le stade final²⁹¹ ».

L'écurie, structurée par un mouvement de chute, devient le lieu de tous les renversements possibles : là où le personnage sombre du côté d'une bassesse corporelle – l'urine, le crottin, le fumier –, se fondant dans des substances primaires, régressives, s'active un retournement des valeurs. Les valeurs idéologiques disparaissent sous la dénégation de l'esprit, du langage, de la pensée – nous l'avons vu –, entraînant un désordre spatial, dont le renversement est une des formes utilisées par Céline. Le niveau le plus charnel du récit

²⁸⁸ *Ibid.*

²⁸⁹ Sans détailler ici les interprétations freudiennes ou jungiennes, elles nous apprennent que le désir ou l'imaginaire d'une féminité est chez l'homme guidé par l'image de la mère. L'image de la femme, n'est qu'une variation d'une première image donnée, une transposition donc.

²⁹⁰ *Mort à crédit*, p. 560 : « Ma mère escaladait sans cesse, à cloche-pied. Ta ! pa ! tam ! Ta ! pa ! tam », puis plus loin, *Ibid.* : « Ils [les parents] se butaient dans le noir ensemble, dans la cage étroite, entre le premier et le deuxième. Elle écopait d'un ramponneau et d'une bordée d'engueulades. Ta ! ga ! dam ! Ta ! ga ! dam ! ». Sur un plan poétique, apparaît ici la nécessité de scander la phrase par un bruit de « galop » imposant, c'est-à-dire aussi de la soumettre à une discontinuité qui l'affirme en tant que corps, en tant que rythme du corps, en tant que mouvement.

²⁹¹ Philippe Bonnefis, « Viles villes », in : *Roman 20-50, op. cit.*, p. 57.

trouverait alors à s'élever dans l'espace. C'est bien à cette action transgressive que participe l'Arcille, amassant en un tas grandissant le fumier, expression du bas corporel. La chute du corps n'est qu'un prétexte pour replacer ce corps au cœur de l'espace représenté. Avec cette « récolte », ce monticule très haut fumant²⁹² », les signifiés charnels atteignent une certaine hauteur. Ce travail d'élévation permet une libération spatio-temporelle, qu'évoque l'issue de la fenêtre : « Ca monte dans la fenêtre !²⁹³ ».

Parallèlement, les personnages, ramenés à une identité strictement charnelle, sont incités à une telle élévation, réveillés par un « bacchanal affreux », le déchaînement symbolique (et narratif) des chevaux. L'éclat sonore appelle une nouvelle esthétique de l'éclat. Libérés des données structurelles, conceptuelles, hiérarchiques de la représentation, guéris dans une profondeur a-structurelle (sorte de gouffre), les personnages appréhendent cet éclat dans un sens positif. Le corps éclaté, celui qui subit la déchirure, disloqué, devient un corps éclatant qui profite de cette déchirure.

La saturation substantielle et charnelle, qui enlisse le lieu de l'écurie, participe à un effet de compression. Comprimé à l'excès, l'espace expulse les personnages au-dehors, s'actualise en un plan vertical. Derrière l'isotopie de l'ivresse, cette « soif [...] revenue impérieuse²⁹⁴ », l'« effet bouchon » métaphorise cette expulsion verticale du corps, cette remontée. Lambelluch « a bondi hors du trou²⁹⁵ », Kerouër qui « était dans le gouffre, tout au fond, les pieds en l'air. A force d'être comprimé au jus, d'un coup son corps a fait bouchon, il a rejaillit hors du tas²⁹⁶ ».

Le détachement prend des allures poétiques. La « chasse aux crottes » de l'Arcille est transfigurée en un « papillonnage » significatif : « Ils piquaient la nuit avec leurs falots, on aurait dit des papillons. Ils avaient des ailes de lumière. Ils revenaient de-ci de-là. C'était féérique leurs éclats... comme des passages de feux follets à trembloter d'une ombre à l'autre²⁹⁷ ». L'issue est précaire, mais l'éclat²⁹⁷ semble redoré d'une autre valeur. Chromatique et ascensionnel sous l'effet de la « lumière », l'éclat traduit la transfiguration du récit, appelle le jour entre les « ombres », l'extraction d'un milieu homogène et profond, le désir d'une envolée.

La transfiguration de l'éclat, le passage à un éclat qui valorise, pur de tout éclatement hiérarchique – cet enjeu aurait suffi à motiver la suite du récit célinien. Les derniers fragments

²⁹² *Casse-pipe*, p. 27.

²⁹³ *Ibid.*

²⁹⁴ *Id.*, p. 33.

²⁹⁵ *Ibid.*

²⁹⁶ *Ibid.*

²⁹⁷ *Ibid.*

du texte (récit éclaté, mutilé par son propre inachèvement) expriment indirectement – à travers le discours de l'autre, du Maréchal Rancotte – ce vœu de transfiguration :

Je veux que ça crève les nuages, tu m'entends Biniou ! Je veux que ça passe par-dessus les arbres ! Je veux que ça casse les branches ! Je veux qu'on t'entende au polygone ! Je veux que ça réveille le Président !²⁹⁸

La force de l'exhortation tient à la répétition du verbe modalisateur « vouloir » associé à un « je » dominant. L'éveil est ici commandé en des termes verticaux qui cassent toute ramification horizontale, brisent les limites. L'autorité militaire se tourne vers une hauteur qui la dépasse : à vouloir toucher la hauteur du ciel et des arbres, au son déchirant d'une trompette (éclat sonore), le discours formule aussi le souhait latent d'une extraction ascensionnelle. À faire éclater les limites du gigantisme nocturne, le texte célinien veut accueillir l'éclat du jour, faire lever le casque, rendre au personnage son regard²⁹⁹.

Alors tout autour de nous il a sorti comme des yeux... des choses dans la brume... des mille fenêtres... à vous regarder... des reflets je crois... des reflets... Il faisait presque jour à présent. Ca pâissait d'en haut... des toits... et tout le quartier...³⁰⁰

L'éveil au son de la trompette rejoint la vocation ascensionnelle du récit célinien : « *Ta ga pam* »... Le son de la trompette concurrence le galop du cheval : arrêtée dans sa course, une jument découvre avec stupeur un rythme concurrentiel, une envolée qui mime l'atténuation du régime nocturne et la venue d'un régime diurne.

La suite du récit de *Casse-pipe* aurait pu représenter ce mouvement d'élancée, l'aspiration ascensionnelle du texte derrière un rythme inédit. Les quelques autres fragments retrouvés témoignent d'un effort rythmique, comparable à la prose des romans de *Guignol's band*.

Et tout à l'envers ! On liquide ! Panique ! En l'air ! En haut ! Les poutres ! Les abîmes ! Les creux du vertige ! Des bonds plus énormes que les toits ! Des sursauts à revomir le ciel ! La vie des entrailles en cyclone, la tripe en pleine barbouillure, brassée gluante, tourniquée... pilée ramponneaux... remontée en gorge... répandue dégoulinante du haut du vitrail... le long du blindage, en compote, par l'effet du triple galop...³⁰¹

²⁹⁸ *Id.*, p. 52.

²⁹⁹ Cette volonté, loin d'être immédiatement respectée, s'applique et se réalise après maintes tentatives. Voir *Id.*, p. 53 : « Elle a bondi dans les échos [...] Elle retombait en éclats durs [...] / Il a recommencé une fois... deux fois... trois fois... quatre... le trompette. »

³⁰⁰ *Id.*, p. 54 -55.

³⁰¹ *Id.*, p. 56.

Chaque partie de l'énoncé vérifie, dans un certain désordre, les données immanentes de la spatio-temporalité de *Casse-pipe* : le renversement du Haut et du Bas, la liquidité / liquéfaction, le mode ascensionnel, la nécessité du gouffre, les données d'une blessure, le mouvement rythmé du galop. Chaque exclamation traduit la teneur euphorique du texte célinien, une forme d'envolée typographique qui conteste l'horizontalité des « ... ». Contre tout enfermement pessimiste, la prose de Céline construit, spatialement, les moyens de sa libération.

Je le vois encore des Oncelles sur la bride, près du chandelier, les recrues en chapelets qui trottaient... la farandole qui commence... le train qui s'emballe... tout le monde en l'air !... Guignols partout !³⁰²

Céline trouverait-il un moyen, par cette invocation du « guignol », de dépasser une esthétique de la blessure, de libérer son texte ? Se cherchant dans une profondeur, s'exprimant de manière insurrectionnelle à la surface du texte, des valeurs comiques affirment une libération. Les romans de *Guignol's band* actualisent cette comédie de l'espace, à travers une libération spatio-temporelle, le mouvement ascensionnel de la représentation.

Malgré son caractère inachevé, *Casse-pipe* est un texte très unifié. Il doit son unité aux motifs qui le composent, et s'inscrit dans une unité plus large, celle du triptyque qu'il constitue avec *Mort à crédit* et *Guignol's band*.

Les lieux qui y sont représentés répondent au modèle d'une spatio-temporalité mise en place dès *Voyage au bout de la nuit*. Du corps de garde à son éclatement hiérarchique, de la traversée de la cour à la vanité du déplacement, de l'enfoncement dans l'écurie à son détachement explosif, les limites s'ordonnent de manière structurelle mais tiennent à leur propre dérobement. L'horizontalité est brisée par une tension verticale, elle-même axée du côté d'une profondeur, moyen explicite de s'extirper d'une fatalité circulaire.

Casse-pipe est un récit central, centre d'un triptyque romanesque : s'y retrouvent les motifs centraux défendus dans *Voyage* et *Mort à crédit*, la profondeur de Rancy, celle de

³⁰² *Ibid.*

Rochester. Centre canalisant les problématiques de l'œuvre céliniennes, ses intentions, ses désirs, le récit ne peut se définir qu'au travers d'une échappée constante. *Casse-pipe* exprime une aspiration du texte vers un ailleurs, là où le cadre ne cesse de se resserrer, de se recentrer.

Central, synthétique, *Casse-pipe* développe le cadre initiatique du *Voyage* célinien (la guerre), à travers cette thématique de la blessure. *Casse-pipe* n'est pas une simple reprise, mais une synthèse : le récit combine les ambivalences de la blessure – l'éclat et la déliquescence – pour mieux la dépasser. Car, de l'éclat qui rejette le personnage au plus bas de l'échelle à son enfoncement délirant dans l'espace, puis du cocon délirant à l'éveil impulsif de l'éclat, se joue une métamorphose. Métamorphique comme l'est la banlieue de Rancy dans *Voyage*, ou le lieu de Rochester dans *Mort à crédit*, *Casse-pipe* mène cependant la transformation spatio-temporelle beaucoup plus loin. Le récit prépare le terrain à une libération prochaine.

Une insurrection se lit entre les lignes spatiales de ce récit. Cette insurrection apporte la connaissance du mouvement, de l'échappée, un goût de liberté. Mais la rébellion surprend. Elle s'opère à partir d'une soumission qui induit le rejet de l'être, son écart, puis d'une dissolution qui, du côté du bas, achève sa disparition. L'histoire perd son sens, oublieuse. La langue perd son pouvoir informatif. L'énonciation se charge, corporellement, pour retrouver une impulsion, une origine physique. La quête du mouvement implique la contestation de la forme, c'est-à-dire de la structure et de la représentation. En-deçà de la conceptualisation, de la pensée, de la forme, se jouent les forces vives d'un désir instinctif, charnel.

Au plus bas, le personnage transgresse les tréfonds spatio-temporels de sa propre mémoire. Les lieux participent activement à ce glissement, cessant de se poser en miroir (le *trauma*, les images de la blessure sont cette fois excédés en leurs propres valeurs), pour redéfinir les données d'une subjectivité³⁰³. Passif dans cet espace-lieux, retournant vers un hors-temps, pré-mémoriel, une « antécédence d'être³⁰⁴ », le sujet célinien (personnage / narrateur / énonciateur poïétique) y trouve les modalités d'une renaissance, c'est-à-dire un passage. Par le glissement d'une zone mémorielle à une zone pré-mémorielle, le texte célinien se libère des contraintes d'un vécu, donné comme plan réalisé du récit, il se conforte dans l'espoir d'une langue détachée, libérée, d'une langue qui s'opère dans un espace de la hauteur, ample, sans limite, sans subordination extérieure. Cette langue là pourrait porter le nom de

³⁰³ Cette situation de renversement dans le rapport sujet / espace a bien été discernée par Denis Bertrand. Voir *L'espace et le sens, op. cit.*, p. 70 : « Alors que précédemment, c'était le sujet qui, dans ses discours (par la prise en charge des énoncés descriptifs) ou dans ses parcours (par ses déplacements), promouvait son espace et lui donnait du sens, c'est la spatialité à présent qui fonde le sujet. »

³⁰⁴ Expression de Gaston Bachelard dans *La poétique de la rêverie, op. cit.*

« fiction ». Les romans de *Guignol's band* illustrent cette libération de la fiction célinienne, ce mouvement qui émerge d'une profondeur (mise en place dans *Casse-pipe*) et prend effet à travers des motifs ascensionnels.

3) *Guignol's band* : la libération a-structurelle de la fiction

Les textes de *Guignol's band* s'inscrivent dans une rupture spatio-temporelle que seule une transgressivité peut soutenir³⁰⁵. Constance de la transgression³⁰⁶, ainsi Bertrand Westphal, dans son essai sur *La géocritique*, définit-il cette « transgressivité ». La transgressivité ouvre l'espace à la transgression du code, à la contestation de l'analogie, des isotopies. La transgressivité reste une répétition, mais celle-ci ne fidélise plus les formes. Elle assure le passage de « l'acte » transgressif (défini dans *Casse-pipe*) à l'« état » transgressif que viennent illustrer les romans de *Guignol's band*. Avec la transgressivité, l'espace cesse d'être l'objet d'une transgression pour en maintenir l'effet : représentation spatio-temporelle ouverte à l'a-structuralité, tel pourrait se lire l'espace de représentation de *Guignol's band*.

Le centre de *Casse-pipe*, déplacé, en retrait, dans un temps pré-mémoriel, introduit le cheminement transgressif des romans de *Guignol's band* : le centre se défait de toute coordination, promoteur à l'inverse d'une a-structuralité spatio-temporelle³⁰⁷. Cette liquidation du centre marque l'abandon du texte vis-à-vis d'un ordre mémoriel. Les romans de *Guignol's band* ne se situent pas en dehors de cette coordination mémorielle, mais cherchent en permanence à en rompre les liens. Une transgressivité opère : l'émergence du désordre conteste l'appartenance à un ordre mémoriel, au plan référentiel du vécu, et oppose, en un mouvement contestataire, les données de la fiction.

³⁰⁵ Bertrand Westphal, *La géocritique, op. cit.*, p. 79 : « L'espace, comme tout territoire qui tenterait d'en stabiliser la représentation, est, selon la belle formule de Deleuze et Guattari, “ un tenir ensemble d'éléments hétérogènes ” ». [*Mille Plateaux, op. cit.*, p. 398].

³⁰⁶ *Id.* p. 80 : « Mais la transgressivité est égale à elle-même, car elle se présente comme la seule constante dans un environnement ouvert à la transgression, à la digression, à la prolifération, à la dispersion, à l'hétérogène. »

³⁰⁷ Aart Van Zoest, « Une analyse sémiotique de *Casse-pipe* (1) », in : *Actes du colloque international de La Haye, L.-F. Céline, (25-28 juillet 1983), op. cit.*, p. 81 : « Mais la structure d'ensemble est la plus importante des icônes de *Casse-pipe* : elle désigne le chaos. L'histoire de Ferdinand se présente sous une forme informe. Cette structure apparemment désordonnée est la réponse de l'auteur à la quête de son personnage : si Ferdinand cherche dans sa vie quelque mot d'ordre, il est en même temps appelé à se familiariser avec l'idée de ne jamais le trouver. L'apprentissage de la vie, c'est l'apprentissage du casse-pipe. »

En usant toujours du chronotope du « lieu », outil structurel de la représentation, il s'agit d'abord d'évaluer les données transgressives de l'espace représenté. Le désordre des lieux, d'un espace représenté, tient chez Céline à une remise en question des données référentielles (d'une réalité commune). Pour Nicholas Hewitt, "[Céline] construit pour son lecteur la carte d'une grande ville bien à lui, où la géographie exacte recule devant des exigences idéologiques³⁰⁸ ». Si le Londres célinien répond à des postulats idéologiques³⁰⁹ et figure une géographie de l'exil heureux, nous lui reconnaissons des qualités purement poétiques, selon lesquelles le récit célinien chercherait une fiction plus autonome, détachées des données réalisées de l'histoire, des données mémorielles et identitaires qui contraignent le cadre structurel du récit. De manière plus complexe, ce détachement opère par une confusion poétique : « l'enchantement, comme le soutient Alain Cresciucci, procède de l'accord entre l'imaginaire et le réel de la narration, entre le fantasme – la mise en scène du désir – et son commentaire...³¹⁰ ».

La vision subjective qui est donnée de l'espace londonien laisse apparaître des éléments identitaires. Des formes et des valeurs identitaires, ainsi reconnues, replacent l'espace londonien sous un ordre mémoriel, mis en place depuis *Mort à crédit* (espace-temps circulaire de la sphère familiale). Or, les lieux visités manquent à leur stabilité, et incluent par leur défaillance un détachement latent. Contestation d'un cadre identitaire, appuyé par les unités ontologiques que sont les lieux, le récit de *Guignol's band*, après *Mort à crédit* et à partir de *Casse-pipe*, réaffirme l'intention d'un dépassement.

Pour construire ce dépassement trois mouvements successifs (mais aussi entremêlés) s'affirment : la répétition des formes identitaires à travers l'espace-lieux londonien et leur mise à distance, le soin d'une errance spatio-temporelle, et l'actualisation d'un détachement poétique (voire poïétique).

Les deux tomes édités de *Guignol's band* sont à considérer dans leur unité ouverte, intégrant l'intention célinienne de donner une suite à ce récit³¹¹. Récit ouvert d'un point de

³⁰⁸ Nicholas Hewitt, « Londres, capitale du XX^e siècle », in : *Actes du colloque international de Paris, Céline, (17-19 juillet 1979)*, Paris, Société d'études céliniennes, 1980 (achevé d'imprimé), p. 32.

³⁰⁹ *Id.*, p. 38 : « Dans cette idéalisation de la capitale britannique, Céline rejoint un puissant courant de l'histoire intellectuelle, souvent sous l'influence d'écrivains anglais tels que Kipling, Conrad et Wells, l'Angleterre apparaît dans la littérature française de cette époque comme le seul exemple de la force et de la volonté dans un monde sombré dans la décadence. »

³¹⁰ Alain Cresciucci, « *Guignol's band* : un séjour enchanteur (L'euphorie sensible dans la vision de Londres) », in : *Actes du colloque international de Paris, L.-F. Céline, (20-21 juillet 1986)*, Tusson et Paris, Du Lérot et Société d'études céliniennes, 1987, p. 48.

³¹¹ Henri Godard, « Notice », in : *Romans III, op. cit.*, p. 934 : « Il est vrai qu'il reste doublement inachevé : parce que, sur trois ou quatre parties prévues, seules les deux premières ont été rédigées ; parce que la rédaction de la

vue génétique, *Guignol's band* se cherche du côté de l' « illimité », contestant toute limite, tout cadre contraignant.

a) Provocation d'un cadre romanesque

Depuis *Casse-pipe*, le récit célinien est apte à dépasser la limite d'un plan réalisé, à se situer dans une profondeur fictive qui pousse l'énonciation du côté d'un contre-espace et d'un hors-temps. Les bornes spatio-temporelles du récit sont transgressées. Le récit perd son cadre fixe. Par cette mouvance, le cadre structurel de *Guignol's band*, nécessaire à la délimitation du récit, se trouve renversé. La transgression du cadre narratif conduit à l'ouverture de ses bornes spatio-temporelles, à l'incipit et à l'excipit du roman.

Le prologue de *Guignol's band* est une sorte de hors-temps, décalé ou délivré du temps chronologique du récit principal. Sur le modèle du prologue de *Mort à crédit*, un enchâssement narratif se produit. La scène du prologue³¹² se situe dans le Paris de la seconde guerre mondiale (1940), sur le pont d'Orléans, alors que le récit de *Guignol's band* traite des années de 1915-1916 (première guerre mondiale) passées à Londres. Avenir du récit célinien posé à l'initiale du texte, ce prologue cache une perspective, une orientation, un projet narratif, stylistique. Par ce prologue, le récit célinien est replacé dans le temps de l'écriture³¹³ : toute histoire traitant du souvenir, s'affichant comme « mémoire », proviendrait de ce présent d'écriture, c'est-à-dire d'une écriture en présence³¹⁴. La mémoire n'est valable que par rapport à un présent énonciatif. Ce présent illimité le cadre de la narration, le maintient dans une projection temporelle qui engage son ouverture. Par ce prologue, le texte célinien affiche la possibilité de son avenir, quand bien même le récit n'aurait pas commencé. L'incipit du récit de *Guignol's band* est trahi par ce présent quand il sert à fixer un passé (1916-1917), une mémoire, déjà prête à se dérober, fuyant vers l'avenir. De tels présupposés, à l'introduction du texte, suffisent à capter le ton optimiste de ce roman.

seconde a été selon les endroits inégalement travaillée et qu'il n'est pas certain, même pour les séquences reprises à Copenhague en 1945, que Céline le moment venu, les eût publiées telles quelles. »

³¹² Ce que nous appelons ici « prologue » ne doit pas être confondu avec la préface, publiée en 1944 dans l'édition de *Guignol's band I* chez Denoël, où l'auteur avertit son lecteur qu'une suite sera proposée dans un second et troisième volume apporté à ce récit.

³¹³ La rédaction de *Guignol's band I* recouvre la période de la deuxième guerre mondiale : en projet depuis 1936, le roman (ce premier tome) est publié en 1944.

³¹⁴ Sur le présent du narrateur, voir Henri Godard, « Céline, romancier de la voix narratrice », in : *Poétique de Céline, op. cit.*, p. 224-240.

Guignol's band s'ouvre avec pour tout langage des onomatopées : « *Braoum ! Vraoum !* » L'action est captée dans sa dynamique, dans son présent, en sorte que la langue ne saurait s'exprimer autrement que de manière sensible, grâce à cette illusion onomatopéique qui resserre le lien entre le signe et son référent. Cette dynamique (ou ce présent sensible) est accentuée, dans ce prologue, par une écriture renaissante de l'espace, portée par des valeurs verticales. Le roman répond aux attentes de *Casse-pipe*, il réalise le passage de la déliquescence à l'éclat (devenus positifs), c'est-à-dire de la profondeur à un mouvement explosif, et pour lors ascensionnel. C'est ce que confirme une expression comme « la boue du fleuve tout éclabousse³¹⁵ ». Plus précisément, la spatialité de la chute, introduite par le thème de l'effondrement (« C'est Orléans qui s'écroule³¹⁶ ») et de la saturation, est successivement contrebalancée par la thématique aérienne : « un guéridon vogue et fend l'air !... Oiseau de marbre !³¹⁷ ». L'emploi métaphorique traduit la tentation d'un lyrisme, un plaisir des mots, un plaisir à dire l'image, aussi tragique soit-elle, qui signifie la libération de la prose célinienne. La prise de conscience devient hyperbolique ; elle entre du côté de l'excès, c'est-à-dire d'un dépassement : l'appréciation intensive « Ca va très mal ! » se transforme en un « Ca va trop mal !³¹⁸ ».

Le malaise est là, mais il semble vidé de son sens tragique. L'attention du texte célinien porte moins sur le contenu que sur la forme, voire la transformation des formes. La forme accorde au récit de l'événement la possibilité de sa légèreté. Vidée de son drame, l'événement n'importe plus que figurativement, formellement, gestuellement. Le geste énonciatif vient « dé-signer » la réalité représentée, ainsi que l'explique Charles Krance :

Ce langage onomatopéique, ainsi que le récit syncopé qui l'englobe, tous les deux creusés de ces vides explosifs, est en lui-même impression (au sens à la fois graphique et émotif) d'une rhétorique gestuelle spécifiquement absorbante. C'est que ce discours subversif, dont les signes miment sa propre rupture, semble vouloir, par ce décalage intérieur même, abolir ces mêmes signes avant que les signifiés aient eu le temps de « prendre » (Barthes). Et pourtant, tout lecteur exercé sait que le phénomène est tout autre ; car, en se laissant emporter par le rythme de l'énoncé, duquel le texte n'est que la transposition graphique, on arrive bientôt à saisir les signifiés avant même que les signes aient eu le temps d'y paraître³¹⁹.

³¹⁵ *Guignol's band I*, p. 87.

³¹⁶ *Ibid.*

³¹⁷ *Ibid.*

³¹⁸ *Ibid.*

³¹⁹ Charles Krance, « *Guignol's band* et la rhétorique du geste célinien », in : *Actes du colloque international de Paris, Céline, (27-30 juillet 1976), op. cit.*, p. 133.

La langue célinienne s'analyse comme un geste qui supprimerait au langage, et à sa sémantique, son pouvoir de fixation, pour rendre les signifiés de la langue à une dynamique constante. Ce n'est qu'en dérobant les mots, leurs sens, à leur formulation, ce n'est qu'en les « dé-signant », par cet investissement gestuel de l'énonciation, que la langue célinienne trouve son contenu. Ce contenu contribue alors à la seule expression d'un mouvement. Ce contenu s'avère plus sensible que cognitif quand il se perçoit à travers cet investissement gestuel de la parole énonciative.

Le récit semble lui-même voué à l'expression sensible de ce geste énonciatif. Un contraste apparaît entre des lignes verticales orientées vers le bas et des lignes qui s'élèvent dans l'espace. La pesanteur liée à la saturation du texte (rôle joué par les objets) s'allège par une esthétique de la souplesse qui envahit bientôt l'action narrative (« C'est la sarabande des frayeurs par-dessous les tonnerres à la rampette-dislocation ! C'est l'homme caoutchouc qui triomphe ! [...] ³²⁰ ») et laisse place à une véritable danse : « On y dansait pire que sur l'autre, cent mille fois comme sur l'Avigne ! ³²¹ ». En un mouvement constant, les signes de la hauteur laissent place au vocabulaire de la chute, et inversement. Au sens du gouffre (« Creuse un gouffre dans la chaussée, une béance énorme ³²² »), succède le sens de la hauteur, toute une focalisation du texte sur l'espace aérien. Les valeurs du Haut et du Bas posent l'axe vertical à partir duquel se construit désormais l'espace romanesque célinien. La figure chronotopique d'une dynamique verticale, pressentie dans la troisième partie de *Voyage*, rêvée dans la troisième partie de *Mort à crédit*, mise en œuvre depuis *Casse-pipe*, aboutit dans *Guignol's band*.

La valeur de l'axe vertical reste encore à définir : insurrectionnel, libertaire, cet axe ne saurait s'entendre avec une dynamique hiérarchique. Les motifs de l'ordre établi sont renversés : à l'ordre horizontal (ou ligne courbe) du *Voyage* et de *Mort à crédit*, à l'ordre vertical hiérarchisé et institutionnel de *Casse-pipe*, le texte de *Guignol's band* oppose des motifs ascensionnels. Le schème ascensionnel donne au roman la force de sa rébellion.

La progression ne peut se faire selon le mode d'une avancée horizontale : la description de l'embouteillage sur le Pont d'Orléans – motif de transition spatiale – rend compte de cette impossibilité. Comprimé, immobilisé, ce déplacement finit par se transformer, laissant place à une verticalité qui entre les valeurs du Bas et les valeurs du Haut trouve sa dynamique réactionnelle. Le mode ascensionnel sur lequel se termine cette première séquence du roman

³²⁰ *Guignol's band I*, p. 88.

³²¹ *Id.*, p. 90.

³²² *Ibid.*

provoque à la fois l'orientation chronologique du texte célinien et la subordination que suppose tout système hiérarchique. De sa profondeur, de son retrait, le centre narratif peut enfin émerger :

Je voyais plus haut maintenant que les nuages... là alors c'était du spécial... là en plein ciel !... en plein azur !... la vision féérique... une main coupée je voyais... une main bien pâle sur des flocons... des coussins de nuages à reflets d'or... et qui saignait au goutte à goutte... une main pâle blanche et tout autour des nuées d'oiseaux... tout rouges... voletant jaillis de ces plaies même... les doigts tout scintillant d'étoiles... semés aux marges de l'espace... en longs voiles tendres... clairs et de grâce... berçant les Mondes... et vous effleure... et vos beaux yeux... câlinement... tout vous emporte... tout vogue aux rêves... tout abandonne... aux fêtes du Palais des Nuits...³²³

La métaphore explique spatialement le geste d'écriture³²⁴. L'image de la « main coupée » ramène le texte célinien sous l'envergure de la blessure : la blessure au bras (du *Voyage*³²⁵) dérive vers une blessure à la main, pour le soin de la métaphore. Cette blessure, comme dédramatisée est regardée attentivement, tandis qu'à son insu, dans une vision décrite comme « féérique », l'espace se libère par la sublimation des formes et des couleurs. La libération s'élabore par un système d'éparpillement qui conduit l'écrivain du côté du hors-cadre : « les doigts... semés aux marges de l'espace ». L'espace explose, le monde devient pluriel. Les limites se perdent pour le bonheur d'un détachement. Le récit de *Guignol's band* est introduit par la dynamique d'un détachement spatio-temporel. Le cadre de ce récit principal se trouve ainsi ouvert. L'incipit ne se pose plus comme limite, borne narrative.

Le prologue qui sert d'ouverture à l'incipit trahit la vocation structurelle et stabilisante de ce commencement. L'incipit, ce Londres des années 1915-1916 est voué immédiatement à une explosion structurelle. Le cadre narratif, loin d'être présenté, se trouve éclaté en temps et en lieu. Le récit débute du côté du pub de *La Vaillance* – « C'est donc là qu'on se retrouvait

³²³ *Id.*, p. 94.

³²⁴ Voir l'analyse de Régis Tettamanzi dans « Aspects de la guerre chez Céline et Cendrars », in : *L'Année Céline 2006, op. cit.*, p. 196 – 200 : Si l'image de « la main coupée » est un *topos*, celle d'une main coupée devenue céleste est une variante évidemment plus rare. » Nous la retrouvons chez Cendrars comme chez Céline. Mais alors que chez Cendrars « l'écriture est en même temps ce qui vise le ciel, comme cette main de *Cendrars* inscrite dans la constellation d'Orion, et ce qui descend à l'intérieur de la terre comme un mineur dans les galeries souterraines [...] », « [c]hez Céline, la main ne tombe pas sur le sol, elle reste céleste du début à la fin ; c'est d'ailleurs sur cette image que se clôt la première séquence de *Guignol's band*. Céline partage avec Cendrars cette conception de l'écriture qui s'exprime par des métaphores aériennes ; mais ici, restriction est faite au premier type, excluant ainsi la compensation chtonienne. ». Ce commentaire définit déjà la dimension ascensionnelle de la représentation célinienne dans *Guignol's band*, ce que nous comptons étudier dans les pages qui suivent.

³²⁵ Mais aussi de l'expérience biographique de Louis Destouches à la guerre.

quand l'incident est survenu, que les bagarres ont commencé³²⁶ » –, en face du *London Hospital*, près de *Whitechapel Road* et de *Mile End Road*³²⁷. L'association des deux lieux est significative quand elle associe au thème de la force celui d'une guérison. Elle précise, à l'aide de signifiés qui réfèrent au physique, la situation psychologique du personnage dans cet espace londonien. Cet optimisme, physique et psychologique, défait les données explosives de l'incipit de leur caractère tragique. Une énergie se déploie dans ce récit de l'explosion, comparable à celle du prologue : « dans toutes les salles de *la Vaillance* ça se tabassent atroce ! [...] Ca crève, percute les cloisons, le vitrail éclaté retombe en miettes, parsème la rue !³²⁸ » Le personnage de Boro, « gros chat souple », qui « se faufile entre les boxeurs », « traverse l'orage, la terrible tornade des horizons³²⁹ », redouble la danse du prologue. Dès son incipit, le récit est déplacé, emporté par un mouvement explosif. Cette explosion, loin de donner à ce commencement le sens d'une fin, l'étire vers son avenir, à rappeler l'image et le mouvement du prologue. Le récit est défait de sa stabilité temporelle. Sans ancrage spatial, aussi, le récit est emporté vers un « nulle-part », ce *London-Hospital*, « impossible à surveiller³³⁰ », libre de toute autorité, à partir duquel le personnage observe l'explosion structurelle de *La Vaillance* – et plus largement de l'incipit.

L'incipit de *Guignol's band I* ne cadre plus l'espace-temps du récit, redoublant la dynamique détachée d'un prologue. Mais que dire, en comparaison, de la fin de *Guignol's band II* – pour autant que nous puissions appeler cette séquence une « fin » ? Le motif du « pont » est réinvesti, en symétrie. Ce pont, comme l'affirme Alain Cresciucci, pourrait freiner le détachement, quand il « allonge la perspective mais témoigne de l'impossibilité de partir³³¹ ». En effet, comme sur le pont d'Orléans, la traversée est rendue à son impossibilité horizontale. Mais le vent, qui empêche cette traversée, devient l'obstacle nécessaire à l'allègement de l'espace, l'effet d'une verticalité, d'une ascension, à laquelle prennent goût les personnages. Loin de la chute, le motif du pont soutient l'élargissement vertical de l'espace, « une admirable perspective³³² » qui défie toute retenue :

³²⁶ *Guignol's band I*, p. 102.

³²⁷ Henri Godard donne à voir la carte londonienne des lieux présentés dans *Guignol's band*. Voir « Notice », in : *Romans III*, op. cit., p. 970-971 ; Note 1. de la p. 104, in : *id.*, p. 1025.

³²⁸ *Guignol's band I*, p. 104.

³²⁹ *Ibid.*

³³⁰ *Ibid.*

³³¹ Alain Cresciucci, « *Guignol's band* : un séjour enchanteur (L'euphorie sensible dans la vision de Londres) », in : *Actes du colloque international de Paris, L.-F. Céline, (20-21 juillet 1986)*, op. cit., p. 53.

³³² *Guignol's band II*, p. 756.

Ca les amusait au possible, tout farceurs maintenant, des démons, ils [Virginie et Sosthène] faisaient semblant de s'envoler, d'être soulevés au vide, que je coure après, que je les raccroche...³³³

A qui renvoie ce « je » final ? A Ferdinand certes, courant après ses compagnons, mais aussi au narrateur Céline, vigilant à garder près de lui des personnages prêts à s'envoler, conscient qu'avec cette envolée tout le cadre narratif est prêt à s'évanouir. Cette dernière scène de *Guignol's band II* pose la question de la maîtrise : l'écrivain est-il à même de maîtriser un texte en désordre, en envolée ? Jusqu'où peut-il mener son texte ? A quel degré de détachement ? La question de la maîtrise, qui concerne l'acte d'écriture, se précise à travers une figuration toujours plus détachée, et libérée. N'est-ce pas là le sens de cette injonction sur laquelle s'achève le récit ?

« Ferdinand dear ! make your face !... Ferdinand ! Fais-nous ta figure ! / – Allez hop ! en route ! » / Je veux plus / C'est moi le pitre maintenant. C'est un monde ! Moi qu'est le souci ! la discrétion !³³⁴

Le déplacement (« en route ») mettrait en doute l'enjeu figuratif du récit (« figure »). L'abstraction célinienne s'appuierait sur cette mobilité ou métamorphose permanente. Par le soin de la métamorphose, par la constance du déplacement, de la discontinuité, la structure de l'espace romanesque devient insaisissable. Comment pouvons-nous encore parler d'« espace romanesque » quand les limites structurelles de cet espace auraient disparues ? Cette question sera nettement posée dans les romans de *Féerie pour une autre fois* qui succèdent de manière pressante à l'écriture de *Guignol's band*, récit laissé inachevé. Pour lors, il importe de comprendre comment le récit de *Guignol's band*, ouvert en ses bornes spatio-temporelles, conduit à cette extrémité.

b) Provocation d'un cadre identitaire

Blessé³³⁵, démobilisé, le personnage, dans *Guignol's band*, rappelle cette épreuve initiatique, qui façonne le plan réalisé du récit célinien. La blessure de guerre dans *Voyage* s'est, depuis *Mort à crédit*, déclinée sur un plan plus intime, celui d'une sphère familiale. La blessure incarne la difficulté des rapports du fils à l'égard de l'unité parentale. Le lien entre

³³³ *Id.*, p. 758.

³³⁴ *Id.*, p. 759.

³³⁵ Référence à une trépanation légendaire, voir *Guignol's band I*, p. 163-164.

une blessure guerrière (*Voyage*) et une blessure filiale (*Mort à crédit*) est accrédité par le roman *Casse-pipe*. *Casse-pipe* (les fragments retrouvés) introduit un récit de guerre tout en assignant à la représentation une réflexion identitaire³³⁶. Les romans de *Guignol's band* poursuivent cette réflexion identitaire.

La vision que le narrateur donne à voir de l'espace londonien reste attachée à des formes connues, analogiques, qui servent de repères à l'identification des « lieux », et d'appui à la construction d'un cadre mémoriel. Un lieu est toujours appréhendé de façon mémorielle, selon une appréhension primitive et constitutive de l'espace, selon le plan référentiel du « vécu ». Les images tirées de lieux inconnus rappellent « la maison première » qu'étudie Gaston Bachelard et qui pose la question d'un espace intime :

Tout espace vraiment abrité porte l'essence de la notion de maison. [...] nous verrons l'imagination construire des « murs » avec des ombres impalpables, se reconforter avec des illusions de protection – ou, inversement trembler derrière des murs épais, douter des plus solides remparts. Bref, dans la plus interminable des dialectiques, l'être sensibilise les limites de son abri. Il vit la maison dans sa réalité et dans sa virtualité, par la pensée et les songes³³⁷.

Le personnage, par une vision focalisée, applique sur un espace neuf, étranger (l'Angleterre), des schémas personnels. L'écriture de l'espace reste une écriture du sujet. Ainsi, à observer les lieux « habités » par Ferdinand lors de son séjour londonien, ces espaces que le narrateur prend le temps de décrire, nous relevons deux instances identitaires connues depuis *Casse-pipe* : la quête du refuge maternel qui attire le personnage vers une profondeur, le rejet de la domination paternelle ou patriotique qui s'exerce sur une verticalité hiérarchique.

Deux lieux, à l'initiale du récit, sont présentés, réhabilitant ces valeurs identitaires : le pub du *Dingby* et la *Pension Leicester*. Ces deux lieux incarnent plus largement les deux pôles géographiques (londoniens) de la transposition célinienne : le quartier de Wapping sur les docks, au bord de la Tamise, pour le pub du *Dingby*, et les alentours du quartier de Soho, situé plus à l'ouest et plus au nord, pour la *Pension Leicester*.

Ces lieux, leur morphologie, leur aspect formel et matériel, aussi soutenus soient-ils par ces données identitaires, connues, analogiques, restent vulnérables : ils finissent par exploser, impliquant dès lors l'explosion du cadre identitaire. La disparition des données identitaires de l'espace contraint le personnage à un décentrement : en dehors de la sphère mémorielle, celui-

³³⁶ En nous appuyant sur la lecture de Jean-Pierre Richard, nous avons tenu à mettre en valeur ces problématiques identitaires qui habitent l'espace romanesque de *Casse-pipe*, et notamment ce rapport à la mère. Voir ci-dessus p. 252-253.

³³⁷ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, op. cit., p. 24-25.

ci est poussé vers un ailleurs, qui caractérise une forme de contre-espace, un espace a-mémoriel, plus proche peut-être de la fiction. C'est à l'installation de cet espace identitaire en un espace étranger que nous nous intéressons pour mieux comprendre sa fin explosive, et, implicitement le transfert romanesque d'un plan donné comme « vécu » à un plan plus inédit, plus fictif.

1. Valeurs maternelles de l'espace : le soin de la profondeur [*A la croisière pour Dingby*]

Le lieu du *Dingby* est situé précisément « entre Colonial Docks et Trom³³⁸ ». L'espace londonien est singularisé par des données géographiques qui, si elles ne sont pas identifiées de manière objective par le lecteur³³⁹, façonnent une impression de localisation, participent à un effet réaliste. Celui qui peut identifier ces référents géographiques, toponymiques, se rend cependant bien compte d'une transposition subjective. Nicholas Hewitt parle au sujet de la représentation londonienne d'une « compression poétique de la topographie³⁴⁰ ». L'exemple de la *Croisière pour Dingby* est significatif : Céline situe le pub à Wapping, quartier des docks, mais localise ce quartier près de Mile End Road (où se situent le *London Hospital* et le pub *La Vaillance*) et en face de Greenwich. Les données référentielles, qui renvoient à une géographie réelle de Londres, se trouvent ici exploitées de façon inexacte quand, en réalité, un kilomètre sépare Wapping de l'hôpital, et cinq ou six kilomètres de Greenwich³⁴¹.

Le resserrement topographique contredit l'étirement horizontal de la ville londonienne mais lui accorde une profondeur, une amplitude verticale. Le lieu de *La Croisière pour*

³³⁸ Pour une identification topographique, voir Henri Godard, Note 3 de la p. 111, in : *Romans III, op. cit.*, p. 1031.

³³⁹ Soit qu'ils ne connaissent pas bien la topographie londonienne, soit que le texte célinien lui-même se prête à une certaine confusion topographique, voire même topologique lorsque des noms de lieux ou de rues fictifs se mêlent à des données géographiques attestées. A ce sujet, nous pouvons citer le propos d'Henri Godard qui s'appuie lui-même sur des études extérieures (« Notice », in : *Romans III, op. cit.*, p. 968) : « Les trois chercheurs britanniques qui ont abordé cette question diffèrent quelque peu dans l'appréciation de la part d'effets de réel, mais concluent tous trois à la création d'un monde autonome. [Jill Forbes, « Symbolique de l'espace : le "Londres" célinien », *Actes du colloque de Paris*, 1976 ; Nicholas Hewitt, « Londres, capitale du XX^e siècle », *Actes du colloque de Paris*, 1979 ; Peter Dunwoodie, « L'Espace londonien : *Guignol's band I et II* », *Australian Journal of French Studies*, 1982.] Le lecteur français ne s'attend pas lui non plus à une évocation réaliste du décor. La tonalité générale du récit, par les exagérations évidentes et les invraisemblances de l'histoire, exclut d'elle-même ce réalisme. »

³⁴⁰ Nicholas Hewitt, « Londres, capitale du XX^e siècle », in : *Actes du colloque international de Paris, Céline, (17-19 juillet 1979), op. cit.*, p. 33.

³⁴¹ *Id.*, p. 32.

Dingby (symbole de Wapping), à partir duquel se construit ce resserrement, suit justement le schéma de cette profondeur :

Nous voici devant un tunnel... Pour mieux vous dire une sorte d'égout, on rentre là-dessous, on s'engouffre ! on monte les douze marches... nous débouchons en plein bistrot...³⁴²

Tunnel, gouffre – l'espace reste attaché aux valeurs d'une profondeur. L'accès se fait par le bas, par une forme d'avalement. L'avalement est métaphorisé par le thème de la liquidité, derrière le terme « égout », et promeut une esthétique de la déliquescence. Le personnage entre dans la ville, par ses souterrains humides, les abords du fleuve dans le noir, à marée basse. Cette situation en bord du fleuve, transit vers la mer, nous ramène vers la relation phonétique qui se joue depuis *Mort à crédit* entre la « mer » et la « mère », postulant ici les valeurs identitaires d'un lieu maternel.

Or, cet accès vers la profondeur permet, comme dans *Casse-pipe*, de soutenir un effet de pesanteur, de compression interne, et de provoquer ce que nous avons nommé « l'effet bouchon³⁴³ ». Ici, le verbe « déboucher » n'est pas anodin : il implique la remontée des personnages après une marche souterraine. La force du gouffre se synthétise en cette simple description, cette façon de rendre à la profondeur le corollaire d'une hauteur. La remontée à la surface prend l'allure d'une renaissance : dès lors un agrandissement se produit, libère l'espace de sa délimitation géographique, structurelle.

Pas conséquent mais tout de même ample ! un pub qui pourrait vous contenir, tous volets fermés, dans les quarante, cinquante personnes...³⁴⁴

L'espace tire son amplitude de sa détermination centrale, du pouvoir synthétique du centre. « Tout de même en plein centre de Londres³⁴⁵ », le *Dingby*, pub situé dans le quartier de Wapping, participe à une construction topographique singulière, définie par « l'axe Soho-Wapping-Greenwich³⁴⁶ ». A la fois central et caché, « c'était rare comme situation », le pub du *Dingby* est un lieu qui reste ouvert sur le monde et recentré en ses souterrains secrets. Il permet aussi bien l'entrée du personnage en un centre spatial (coordonné à une périphérie

³⁴² *Guignol's band I*, p. 111.

³⁴³ Voir ci-dessus p. 256 sq.

³⁴⁴ *Guignol's band I*, p. 111.

³⁴⁵ *Id.*, p. 111-112.

³⁴⁶ Nicholas Hewitt, « Londres, capitale du XX^e siècle », in : *Actes du colloque internaional de Paris, Céline, (17-19 juillet 1979)*, op. cit., p. 34.

globale de Londres) que la fuite de ce personnage par ce centre en retrait : « on pouvait se tirer par la berge³⁴⁷ ». L'insistance sur ce retrait rappelle les données de *Casse-pipe*.

Le narrateur « installe » son personnage « en bas », et non pas « au premier », surface trop voyante. La chaleur humide de cette profondeur centrale implique les critères d'un espace utérin, primitif et pré-mémoriel, qui rappelle les données de l'écurie dans *Casse-pipe* : « C'est une longue carrée voilà tout... avec des cloisons pour le pub... obscure, poisseuse, mais chaude au poêle...³⁴⁸ ». Le confort du lieu, sa chaleur presque organique, donne à ce centre en retrait une valeur identitaire. Il s'agit de revenir à un foyer maternel, mais alors comme neutralisé : le temps n'est pas celui de la mémoire, mais pré-mémoriel, il annonce une renaissance.

Les cloisons ne suscitent pas de sentiment claustrophobique ; elles répondent au contraire à la demande d'un cadre protecteur, d'un refuge caché, en contrebas, noyé par la fumée, noyé par l'opacité des carreaux aux fenêtres, noyé par le fleuve au bord duquel le pub est situé. Le *Dingby* apparaît dans un fondu spatial, esthétique et moral qui crée une continuité, une durée. Cette durée ne doit pas être dérangée, tel que l'exige son propriétaire, Prospero, qui « n'aime pas les nouveaux ». Le temps s'illimite avec ce creuset central, cette profondeur, cette ligne verticale axée vers le bas, qui s'expose au risque de sa propre disparition.

De même que dans *Casse-pipe*, l'accès à une profondeur constitue la phase préparatoire d'un mouvement renaissant, le *Dingby* constitue un refuge utérin dont on attend le corollaire ascensionnel. Lieu transitoire, le pub du *Dingby* assure bel et bien la fonction d'un passage : un enfermement dans la profondeur de l'espace qui permet un ailleurs prochain. La libération, du Bas vers le Haut, se traduit dans *Guignol's band* par l'effet d'une explosion. Une bagarre éclate au cœur du *Dingby* un peu plus loin dans le récit³⁴⁹. Le lieu étouffe sous les données d'une dispute, un conflit qui livre au texte une pression nécessaire à une réaction explosive : dans la confusion, une bombe est jetée ; le cadre explose. La bombe posée dans ce lieu profond, retiré, implique l'émergence du personnage, son décentrement, sa fuite, sa dynamique en-dehors d'un centre encore assujéti à des données mémorielles (même si en retrait). S'il s'agit d'une libération, cela induit nécessairement la disparition du cadre limitatif, de ces données identitaires et mémorielles qui structurent le récit.

³⁴⁷ *Id.*, p. 111-112.

³⁴⁸ *Id.*, p. 112.

³⁴⁹ *Id.*, p. 172-173.

2. Valeurs paternelles de l'espace : la subordination à une hauteur [*Pension Leicester*]

La *Pension Leicester*, à l'opposé du *Dingby*, apparaît comme un lieu élevé dans l'espace, au-dessus de la surface, long de six étages, avec « des locaux vastes et spacieux³⁵⁰ ». Cette situation élevée du lieu est justifiée par la topographie célinienne, la transposition romanesque de Londres. La *Pension Leicester* se situe dans le quartier de Soho, réduit dans *Guignol's band* à la Place de *Leicester square* et à cet hôtel. Or, Nicholas Hewitt précise que « la ville, pour Céline, est axée sur une ligne qui, avec Wapping et le port pour centre, s'étend de Soho dans le nord-ouest à Greenwich dans le sud-est³⁵¹ ». Au terme d'une ligne diagonale, la *Pension Leicester* se situerait en position dominante – d'où les termes positifs de la spaciosité³⁵² et de la plénitude (importance de la nourriture).

Cette vision dominante du *Leicester* en fait un centre fonctionnel : « Y avait plein d'autres avantages à la *Pension Leicester*... Bien centrale pour les rendez-vous, à proximité du Régent, à deux minutes de la Royale, la Bourse au Business, [...]»³⁵³ ». Ce rôle fonctionnel incite Jill Forbes à interpréter la topographie londonienne sur un axe horizontal, plaçant le quartier de Soho, le West-end, et par-là cette *Pension Leicester* au centre³⁵⁴ de l'espace représenté.

Si les interprétations topographiques varient selon les critiques, elles reconnaissent une autorité à ce lieu : la *Pension Leicester* domine l'espace londonien, soit par sa position surplombante, soit par sa qualité centrale. Ce lieu est dominant parce qu'en lui se concentre des données identitaires que le récit de *Guignol's band* veut mettre à l'épreuve. Centre identitaire, métonymie d'une France en exil, le *Leicester* est un repère bientôt étouffant, que

³⁵⁰ *Id.*, p. 138.

³⁵¹ Nicholas Hewitt, « Londres, capitale du XX^e siècle », in : *Actes du colloque international de Paris, Céline, (17-19 juillet 1979)*, *op. cit.*, p. 34.

³⁵² Substantif décliné à partir de « spacieux ».

³⁵³ *Guignol's band I*, p. 138.

³⁵⁴ Jill Forbes, « Symbolique de l'espace : le "Londres" célinien », in : *Actes du colloque international de Paris, Céline, (27-30 juillet 1976)*, *op. cit.*, p. 35: « Ce Londres-spectacle [...], ce Londres est doté d'un centre et de deux extrémités disposées de façon linéaire : c'est-à-dire le West End, situé malgré son nom au centre [le West End = Soho], d'un côté les quartiers populaires de l'est, des docks et du *London Hospital* [...] et de l'autre côté, *Willesden*, le faubourg plus bourgeois de l'ouest où habitent Virginia et le Colonel [...] ». Jill Forbes reconnaît un plan horizontal entre Est et Ouest, quand Nicholas Hewitt ajoute des données verticales (Nord / Sud) qui permettent un quadrillage topographique. Jill Forbes s'appuie dans son article sur une lecture globale des deux tomes de *Guignol's band*, quand Nicholas Hewitt ne semble se préoccuper que du premier tome, excluant le lieu de *Willesden* de son analyse. Henri Godard dans la « Notice » de *Romans III*, *op. cit.*, p. 968-969, définit la topographie londonienne à partir de deux grands pôles, le « West End » [Soho / Leicester square] et le « Est End », à Wapping, le quartier du fleuve et des gagne-petits auxquels Ferdinand se mêle, tantôt au *London Hospital*, tantôt dans les pubs [...]. »

Ferdinand se charge de fuir. Partant pour l'Angleterre, Ferdinand fuit l'image de la guerre, et avec elle, cette France gonflée d'un idéal patriotique. Le *Leicester* est une enclave de la pègre française réfugiée à Londres qui, anarchiste, n'éloigne pas pour autant le personnage de ses souvenirs, cette blessure immémoriale. Aussi opposé à la guerre soit-il, le proxénète Cascade, qui abrite Ferdinand à la *Pension Leicester*, est trop français³⁵⁵ pour satisfaire son goût de liberté. Cascade devient ce père-patrie, patriarche d'un espace hiérarchisé – d'où les données verticales du lieu.

Cascade est bien ce père renouvelé, dédoublé, de Ferdinand dans l'espace londonien. Il est ce personnage à la fois autoritaire et protecteur, mais qui reste inévitablement rattaché à l'image d'un passé, d'une blessure. Cascade est celui qui s'informe par compassion de la blessure de Ferdinand³⁵⁶, mais qui s'enthousiasme parallèlement d'un récit de guerre. Tandis que Cascade se plaît dans le discours de la blessure, Ferdinand revit insidieusement les événements. L'image de la guerre, dont Cascade aime que Ferdinand lui rappelle des extraits, implique l'idée d'un cloisonnement oppressant, qui active une mémoire tragique.

Ferdinand veut fuir la « bande » à Cascade. Dans *Voyage*, le protagoniste tente déjà de fuir le cloisonnement que stipule la guerre. Dans *Mort à crédit*, il fuit de même le cloisonnement familial. Cascade est ce personnage qui réunit la thématique de la guerre et la thématique familiale, qui réintroduit le champ de la blessure sous cette double valeur : en cela, l'espace qu'il dirige induit littéralement une « poisse » qui a trait à l'emprise négative d'une mémoire sur le personnage. Selon Denise Aerborsold, le titre du roman conforte cette logique spatiale du roman : au-delà d'un sens apparent (« *Guignol's band* est le nom d'un personnage des marionnettes lyonnaises et se réfère à la troupe des pantins qui gravitent autour de Ferdinand³⁵⁷ »), elle y relève un sens plus caché :

L'arrière-plan de *Guignol's band* est beaucoup plus puissant qu'il n'y paraît. Il suggère une bande liée par le mauvais sort. Guignol vient de « guigner », en ancien français, « regarder de travers », « de guingois » – « je les guigne en coin » (P.503) – d'où, avoir le mauvais œil, porter le guignon. / « Band » dérive de « bind », lier. Il a la même racine que le germanique « binda ». L'idée d'association étroite est présente dans les trois langues que Céline connaissait (français, anglais, allemand). / On pourrait trouver pour équivalent familier du titre : « Les compagnons de la poisse »³⁵⁸.

³⁵⁵ *Guignol's band I*, p. 140: « un sédentaire par le fait... et juste baragouinant l'english... vingt, trente mots peut-être... tout au plus... aucune facilité spoken... Il l'avouait lui-même... » / « Tout le cul provenait de France chez Cascade, sauf la Portugaise ! »

³⁵⁶ *Id.*, p. 162: « T'as mal encore? » / Il me montre ma tête / « Toujours ! Toujours ! Monsieur Cascade ! » / Ca l'ennuie que j'ai mal au cassis, il m'en cause chaque fois. »

³⁵⁷ Denise Aerborsold, *Goétie de Céline*, op. cit, p. 213.

³⁵⁸ *Id.*, p. 214.

L'hôtel du *Leicester* est investi par les traits de son propriétaire. Une certaine solidité le caractérise : domination solide, le statut hors-norme de Cascade ne permet pas de sortir de la subordination autoritaire, de ce format hiérarchique qui prive le personnage de sa liberté. Moins insurrectionnelle qu'officieuse, l'autorité de Cascade pactise avec l'autorité institutionnelle. Elle n'est qu'un contre-pouvoir nécessaire à l'exercice du pouvoir, une anarchie trompeuse qui préfère le désordre à l'ordre naturel³⁵⁹. Là encore, l'aspect *a priori* libertaire du cadre déçoit le personnage et implique l'autorité négative de ce père :

Il se trouvait mouillé de temps à autre, les bourres le piquaient pour la forme, comme avec cette tante de Matthew, mais pour dire que c'était normal, que la Loi était pour tout le monde : qu'il fallait que tout caïd y passe, et que même Cascade prenait son tour. C'était le sacrifice voilà tout !... On l'éreintait pas !³⁶⁰

Lieu réprouvé, l'autorité du père y est rejetée. Ferdinand s'éloigne de cette verticalité hiérarchique, de cette autorité officieuse qui permet l'exercice d'une autorité officielle incarnée par le Sergent Matthew (autre figure du Père)³⁶¹. Le nom « Cascade » ne porte-t-il pas en lui déjà les modalités d'une chute négative ? Cascade n'est-il pas ce personnage dominant qui assujettit ses compagnons, les fait chuter à des degrés divers sur cette ligne verticale qu'il dirige ?

Là où le *Dingby* trace une profondeur positive prête à garantir la dynamique ascensionnelle du récit, le *Leicester* trace une hauteur négative qui expose au risque prochain de la chute. Là où le *Dingby* quitte le stade mémoriel pour rejoindre un univers pré-mémoriel (comme dans *Casse-pipe*), le *Leicester* ramène le personnage à une mémoire. Là où la douceur de la mère, rattachée à l'élément maritime (le *Dingby* est situé près du fleuve) est recherchée, l'autorité du père est rejetée. C'est dans ce complexe identitaire que se construisent les formes analogiques de l'espace romanesque célinien.

Dans leur contraste, les deux lieux ressortent cependant d'un même mouvement explosif. Le pub du *Dingby* (représentant du quartier des docks, de Wapping) et la pension du *Leicester* (du côté de Soho), comme des pôles jumeaux de l'espace londonien, traduisent la complexité d'un noyau identitaire qui influence la représentation focalisée du Dehors : le cadre maternel du *Dingby* explose sous une dispute au masculin (défense de la Joconde /

³⁵⁹ L'anarchie, reposant sur l'utopie d'un ordre naturel, a moins à voir avec le désordre qu'avec l'ordre.

³⁶⁰ *Guignol's band I*, p. 139.

³⁶¹ Jean-Pierre Richard, « Prendre le métro », in : *Microlectures, op. cit.*, p. 210 : « [...] car Matthew, c'est le policier londonien qui n'a cessé, depuis le début de l'aventure, de poursuivre Ferdinand de sa vindicte sournoise, têtue, inexplicquée, celui qu'il fuit davantage encore devant l'assassinat de son autre père-protecteur, l'usurier Van Claben... Et à côté de Ferdinand le petit nabot, " mille-pattes", qui est en train de le conduire, à quelle fin ? une punition sans doute, vers Cascade, l'autre personnage paternel, jusque-là généreux et tutélaire. »

incarnation de cette féminité spatiale³⁶²) tandis que le cadre paternel du *Leicester* explose sous une dispute au féminin (jalousie autour de la figure de Cascade, incarnation du père³⁶³). Cette symétrie chiasmique, inversive, loin de construire un cadre rigide, permet une explosion, une disparition, une annulation. L'inversion symétrique, depuis *Voyage*, est un subterfuge qui désamorce la dynamique mémorielle du récit, ses faits de répétition.

3. L'espace londonien : un refuge paradoxal

Les premiers lieux présentés dans *Guignol's band* répondent à une filiation identitaire, à une mémoire qui accorde à l'œuvre célinienne son « unité³⁶⁴ ». Ils façonnent un axe identitaire, défini depuis *Casse-pipe* dans sa verticalité. La haute figure du père subordonne ainsi le personnage à un espace hiérarchisé, sujet à un éclatement inévitable. La figure de la mère, plus effacée, se rejoint dans un retrait du centre, dans une transgression de la surface mémorielle, dans un espace pré-mémoriel, seule protection valable. L'axe vertical incite le personnage à un recentrement bientôt explosif. La renaissance s'opère à partir du Bas, d'une profondeur acceptée comme foyer énergétique : du Bas, tout peut renaître, du corps utérin (maternel), tout peut commencer. Une ligne verticale explosive jaillirait pour former un espace ascensionnel, à même de s'opposer à la ligne verticale hiérarchisée de la domination patriarcale. Défi de verticalité, immanence verticale, telle se définit la spatialité de *Guignol's band*.

Réfugiés dans le hangar d'un certain Tom Tackett³⁶⁵, après l'épisode de l'explosion, Ferdinand et Cascade savourent le bénéfice d'un repos avant de se séparer, avant de renaître en des visions distantes l'une de l'autre, des schémas verticaux oppositionnels. L'absentéisme des personnages dans le sommeil est une disparition subjective qui engendre simultanément la disparition de l'espace, du lieu. Le lieu est un repère qui, à jouer son rôle de refuge, finit par s'abolir dès lors qu'il permet la disparition du personnage. La réalisation du refuge entraîne une perte inévitable. C'est dans ce sacrifice spatial que se joue une renaissance formelle à même de balayer l'« avant », pour diriger le texte vers un « après », lui accorder un avenir.

³⁶² *Guignol's band I*, p. 171-176.

³⁶³ *Id.*, p. 144-146.

³⁶⁴ Henri Godard, « Le roman-autobiographie », in : *Poétique de Céline, op. cit.*, p. 398 : « Désormais, connaissant l'œuvre dans sa totalité, nous ne pouvons plus la lire que comme totalité, c'est-à-dire dans la dimension autobiographique qui est la première à la constituer comme telle. Il existe entre ces huit romans une unité qui ne tient pas seulement à ce qu'ils participent d'un même univers imaginaire. Cette unité, jamais proclamée, mais d'autant plus sensible, est celle des divers moments d'une vie. »

³⁶⁵ *Guignol's band I*, p. 176-177.

Dans la séquence qui suit immédiatement cet épisode³⁶⁶, Céline s'adonne à un bilan descriptif. Le temps, du passé à l'avenir, se synthétise en un résumé qui paraît rapprocher ce roman du précédent, c'est-à-dire justifier notre analyse comparative entre les schèmes mis en place dans *Casse-pipe* et leur affirmation dans *Guignol's band* : [Chute / Profondeur / Renaissance]

Le premier bonhomme Casse-la-Pipe n'ayant pas vécu pour de rien, ayant enfin surpris, compris toutes les grâces du Printemps ! » le renouveau de l'oisillon ! du Pinsonnet au bocage, emportant le tout au-delà ! Révolutionnaire des ombres ! Trouvère aux Sépulcres ! Baladin faridondant aux Antres du Monde !... Je voudrais être celui-là ! Quelle ambition ! Nulle autre ! Pardi ! Bougre !³⁶⁷

L'image du Printemps exprime cette renaissance. Le Printemps marque bien la réalisation de ce « passage » cherché depuis *Voyage* (épigraphe), localisé depuis *Mort à crédit* (passage des Bérésinas)³⁶⁸. La renaissance célinienne ne saurait s'accomplir qu'après une esthétique de la disparition, que promeut l'épreuve de la mort adoucie par la reformulation du sommeil.

Le refuge maternel reste prégnant dans *Guignol's band*, mais il se trouve contesté, spatialement, par le revers de ses effets : la profondeur du *Dingby*, ajouté au sommeil (hangar de Tom Tackett), laisse place à l'effet d'une hauteur, une verticalité renaissante que l'euphorie énonciative, sous la modalité exclamative (verticalité typographique), ne saurait dissimuler. A l'inverse, le refuge défini du *Leicester* est mis à distance de façon contestataire. La générosité reconnue au père Cascade n'enlève rien à un désir de fuite. L'éloignement en dehors du centre identitaire, du centre londonien, traduit l'opposition décidée du personnage à toute espèce de soumission.

Là où *Casse-pipe* met à distance l'assise mémorielle du texte, en transgressant une surface visible, dicible, en allant chercher au plus bas de l'espace et du temps, dans une sphère pré-mémorielle, *Guignol's band* affirme les potentialités de cette transgression, sa puissance active et extractive, son extrémité à venir, post-mémorielle. L'acte de libération n'écarte pas entièrement le texte célinien de la dimension mémorielle (*Guignol's band* appartient à ce triptyque mémoriel) mais impose l'aisance d'une fictionnalité qui devient le point de fuite du roman, qui constitue son horizon attractif, son désir poétique. Il aura fallu au roman célinien expier la forme mémorielle en la poussant jusqu'au bout, en faisant d'une seule blessure

³⁶⁶ *Id.*, p. 177.

³⁶⁷ *Ibid.*

³⁶⁸ Voir ci-dessus p. 172 *sq.*

l'épreuve initiatique de toute une spatio-temporalité, le centre d'un réseau sémantique. L'expiation qui se poursuit dans *Guignol's band* laisse place à l'énergie d'une libération. André Derval, dans un article consacré à *Féerie pour une autre fois*, prend soin de relever cette énergie romanesque que découvre Céline à partir de *Guignol's band* – énergie qui absorbe le « je » énonciatif mais rend ce texte impossible à clôturer, laissé inachevé :

Il [Céline] abandonne la mise au point de *Guignol's band*, qui l'absorbait pourtant au point qu'il différerait sans cesse son départ de Paris en 1944 : « Je suis trop ahuri par *Guignol's band*, par la transposition sur le plan fantastique, l'entraînement à l'irréel, je perds le sens de la terrible réalité, de celle qui me concerne, mon assassinat que l'on donne dans tout Paris comme prochain³⁶⁹ », avoue-t-il dans une version intermédiaire de *Féerie pour une autre fois*³⁷⁰.

La force d'une libération est introduite dans *Guignol's band* par le statut paradoxal du refuge qui oblige à une disparition. Cette disparition, ramenée au plan positif d'un détachement, prend la forme d'une errance. Cette errance pourrait rendre compte, sur le plan de l'espace représenté, du cheminement poétique du texte célien vers la fiction. La fiction célienne reste un détachement appuyé sur le sentiment d'un oubli, d'une explosion ou d'une perte mémorielle. L'errance est la figuration spatio-temporelle de ce sentiment de perte.

c) Mouvement d'errance

C'est à partir d'un cadre et d'un centre identitaire, des valeurs analogiques de l'espace, que la contestation spatio-temporelle peut s'établir. Le centre (et le cloisonnement analogique qu'il suppose) devient un repère à contester, dont il faut se détacher selon le bien-fondé d'une re-naissance, ou qu'il faut fuir selon le risque d'une subordination. Tout se joue en vis-à-vis de ce centre et du cloisonnement structurel qu'il induit. Chaque déplacement du personnage est désormais pensé en rapport avec ce centre et ce cadre identitaires. La libération du personnage dans *Guignol's band*, si elle est tentée, ne peut aboutir, car son détachement s'évalue par la mise à distance d'une centre directeur, et postule par-là la nécessité de ce centre. Les romans de *Guignol's band* contestent l'autorité du centre de manière

³⁶⁹ Autre niveau de la blessure célienne, nous le verrons dans notre « Deuxième partie ».

³⁷⁰ André Derval, « *Féerie dans la Pléiade* », in : *Le magazine littéraire*, janvier 1994, n° 317, p. 61.

oppositionnelle. Ils ont besoin de ce repère pour pouvoir s'exprimer – ce qui limite la libération de l'espace célinien, mais n'engage pas moins sa tentative³⁷¹.

Ce détachement qui prend le sens d'une tentative est désigné par une période d'errance. L'errance souvent analysée comme une épreuve négative, de perte, prend dans *Guignol's band* une forme positive. Alain Cresciucci reconnaît cette force donnée à l'errance dans le roman quand il écrit que « l'errance est la manifestation d'une vie ramenée au mouvement comme désir », qu' « exceptionnellement, l'errance n'est pas une erreur mais une chance³⁷² ».

Si l'erreur n'est peut-être pas tant éloignée du texte célinien que ne l'affirme Alain Cresciucci, elle est assumée par les modalités de l'errance qui se construit dans une forme d'interdit ou de transgression spatio-temporelle, seule à promouvoir les qualités d'un dépassement romanesque. C'est cette transgression vis-à-vis des composantes structurelles de la représentation que nous souhaitons ici identifier.

1. L'errance : mode d'ouverture

La négation du refuge célinien engage un déplacement constant, une forme d'instabilité qui habite le personnage. Le personnage, comme extrait d'un cadre identitaire, de son propre centre, intérieurement décentré, se livre à une errance.

Depuis le pétard au *Dingby* quel *hallali* ! Quel exercice ! De salles d'attente en louches boardings, de soubassements en greniers, de rats en rats, quelles descentes !³⁷³

L'errance ne peut engager de parcours horizontal dès lors qu'elle conteste l'idée même d'une progression. Ainsi la perspective horizontale s'immobilise (« salles d'attentes ») pour un autre départ (« boardings » / embarquement), vertical. De bas (« soubassements ») en haut (« greniers »), puis de haut en bas (« rats »), le texte finit sur le constat d'une « descente » déjà relevée par l'intonation affective du point d'exclamation. Par cette alternance, entre les pôles du Haut et du Bas, le texte célinien trouve sa dynamique, une énergie.

L'horizontalité sur laquelle s'appuie le temps chronologique est brisée. Le personnage perd ses repères temporels qui, en rapport avec le passé, définissent son présent.

³⁷¹ Il ne faut pas oublier que *Guignol's band* appartient au triptyque romanesque qu'Henri Godard appelle le « cycle de de Ferdinand », c'est-à-dire encore à un cadre mémoriel unitaire. La libération du cadre et du centre identitaire ne peut être totale.

³⁷² Alain Cresciucci, *Les territoires céliniens*, op. cit., p. 177.

³⁷³ *Guignol's band I*, p. 178.

La perspective analogique est éloignée du texte célinien. L'espace construit sur la répétition, sur le rapprochement mémoriel, est mis à distance, et avec lui ces lieux qui, au début de *Guignol's band I (Dingby, Leicester)*, forment un passé, une identité. A devenir invisible pour échapper à une autorité (identitaire, filiale, sociale) qui le poursuivrait, l'objectif de Ferdinand est de passer de l'autre côté, du côté inconnu, in-vécu, seul à promouvoir l'avenir du texte.

Je perdais la boule facilement... Je fonçais d'un quartier à l'autre... Jamais deux fois dans le même garni, because les questions soupçonneuses...³⁷⁴

L'errance prescrit le principe d'une évasion en vis-à-vis d'une poétique mémorielle, et propose le soin de la fiction célinienne. L'accès à cette fiction est illustré par le thème de la fabulation, les détours du personnage par le cinéma, avec « surtout des "Pearl White" dans *Les mystères de New York*³⁷⁵ ». La référence à cette série de films n'est pas anodine. Elle implique indirectement un espace géographique que nous connaissons depuis *Voyage au bout de la nuit*. New York, ville verticale, ville de la re-naissance, est insérée dans le texte célinien pour réhabiliter le mythe du Nouveau Monde³⁷⁶. L'évasion est cinématographique (au niveau narratif) mais aussi référentielle (au niveau poétique). New York, dans *Voyage*, définit l'ancrage de la virtualisation célinienne, une virtualisation déceptive (idéalisation > neutralisation) quand elle s'actualise, mais qui apporte à l'espace représenté sa verticalité, symbole de renaissance. L'Angleterre redoublerait ainsi les formes verticales de l'espace américain. Plus encore, à la verticalité impératrice et autoritaire, qui surplombe encore le personnage du *Voyage*³⁷⁷, se substitue une verticalité ascensionnelle, libre de tout rapport hiérarchique (explosion symbolique du *Leicester*). Plus verticale que New York (symbole du

³⁷⁴ *Ibid.*

³⁷⁵ *Ibid.*

³⁷⁶ Jill Forbes refuse de faire ce lien entre l'Angleterre et la fiction du Nouveau Monde américain, ou plus largement avec tout espace rêvé, y discernant une volonté réaliste plus forte qu'ailleurs. Voir : Jill Forbes, « Symbolique de l'espace : le "Londres" célinien », in : *Actes du colloque international de Paris, Céline, (27-30 juillet 1976), op. cit.*, p. 30 : « De même l'Angleterre quotidienne et familière de *Guignol's band* n'a rien à voir ni avec "l'Autre Monde" qu'est l'Amérique du *Voyage*, ni avec l'Angleterre du même roman qui n'existe qu'à titre de vision de Britannia, ni encore avec "l'Angleterre spirituelle" que veut découvrir Baryton, ni avec l'Angleterre où la famille de Ferdinand débarque, dans *Mort à crédit*, "comme dans l'au-delà". La réalité et le vécu de Londres sembleraient, au contraire, entrer de plain-pied dans les romans londoniens à un tel point que l'on ne peut récuser de façon sérieuse ni l'exactitude des souvenirs ni la géographie de Céline en ce qui concerne la métropole anglaise. »

³⁷⁷ Voir ci-dessus p. 88 sq. Un espace « éclatant » reste la face factice d'un espace « éclaté » qui brise le personnage, suppose l'éclatement du sujet.

Nouveau Monde dans *Voyage*), Londres s'inscrit dans une dimension superlative³⁷⁸, forme positive du détachement.

Le recours à la fiction induit le passage d'un espace fermé, cadré par les fils conducteurs de la mémoire, à un espace ouvert. La toponymie célinienne explique d'elle-même cette progression.

Je me trouvais vers Barbeley Dock, le Transbord attendait, c'était invitant, le petit boat, ça faisait dix minutes sur le fleuve...³⁷⁹

Ce nom inventé, « Barbeley Dock », évoque phonétiquement l'idée d'une clôture (barbelés). A cet enfermement, succède l'idée d'une évasion, explicitée par le véhicule du « transbord » auquel s'ajoute l'évaluation caractérisante de l'adverbe « invitant ». La toponymie réaliste, empruntée au réel, est elle-même prolongée, évadée par une toponymie fictive qui permet à l'espace romanesque de trouver d'autres ressources, ses propres moyens d'évasion. Alain Cresciucci note que la toponymie et la topographie de *Guignol's band* ne fonctionnent pas comme dans *Mort à crédit* ou dans *Voyage*. Là où auparavant, il s'agissait de promouvoir une dimension réaliste, de souligner le plan réalisé de l'histoire, dans *Guignol's band* la référentialité toponymique / topographique sème le trouble³⁸⁰. Henri Godard précise combien « il est impossible de faire à leur sujet [toponymes et données topographiques] la part de la volonté de prendre des distances par rapport au réel, de la désinvolture et de l'erreur involontaire³⁸¹ ». Pourtant, il affirme, peu avant, à partir de sources attestées que « Céline à l'époque où il écrivait *Guignol's band* conservait près de lui un plan de Londres³⁸² ». Céline, carte en main, métamorphose des noms de lieux ou remplacent des noms invisibles sur la carte, des noms disparus surtout. Contre l'oubli, qui reste une mémoire dissoute, l'invention réapparaît.

³⁷⁸ Marc Hanrez dans son article, « Céline et Voltaire », in : *L'Infini*, Paris, Gallimard, 1989, n° 25, p. 147-152, où il met en parallèle Céline et Voltaire, et leur attachement commun à la ville anglaise, explique que l'Angleterre pour Céline est plus exotique que l'Afrique du *Voyage*. Le roman de *Guignol's band* s'affronte bel et bien aux lieux mémoriels du *Voyage*, à ces lieux échoués, qui ont permis au cloisonnement circulaire de *Voyage* de se construire, à une mémoire textuelle de se souder. Les romans de *Guignol's band*, contre cette mémoire, opèrent un dépassement et cherchent un ailleurs.

³⁷⁹ *Guignol's band I*, p. 179.

³⁸⁰ Voir, Alain Cresciucci, *Les territoires céliniens*, op. cit., p. 164 : « Dans *Voyage au bout de la nuit* et *Mort à crédit*, les lieux urbains étaient choisis en fonction de l'atmosphère générale et concouraient à l'imposition d'un climat. Les noms de rues fonctionnaient assez souvent comme éléments fondateurs du texte réaliste et signes d'une cohérence existentielle. Si la topographie londonienne répond à un souci de vérité (au sens de réalisme), elle est aussi l'objet de rêveries contredisant la stricte objectivité... »

³⁸¹ Henri Godard, « Notice », in : *Romans III*, op. cit., p. 969.

³⁸² *Ibid.*

Le toponyme « Barbeley Dock » assure le lien entre le cloisonnement mémoriel, par son sens, et l'évasion que permet la fiction, par sa forme (néologisme toponymique). A l'évasion par le cinéma et le déplacement dans un espace toponymique fictif, s'ajoute ce motif herméneutique du « bateau ». L'image du bateau, comme l'image récurrente du fleuve, propose une évasion descriptive. La parole célinienne attirée par l'univers marin, se détache du récit pour s'inclure dans une nouvelle spatio-temporalité, plus dilatée, proche du statut transgressif de la description. Entre rupture (vis-à-vis du récit) et continuité énonciative, la description accomplit le détachement du récit. Le descriptif repose sur une rupture chronologique, sur un temps qui peut s'étendre en hors-cadre, mettant alors en péril le cours évolutif de l'histoire. « L'essence du descriptif, écrit Philippe Hamon, s'il devait en avoir une, son effet, serait dans un effort : un effort pour résister à la linéarité contraignante du texte [...] »³⁸³. Les rêveries du personnage devant le mouvement des bateaux sur la Tamise, l'animation des docks, s'étendent sur une ligne verticale, plus paradigmatique que syntagmatique, plus descriptive que narrative. Le descriptif brise une continuité narrative, pour mieux assurer la sienne ; il se glisse entre ses failles avec une assurance référentielle qui donne moins au texte romanesque une prétention mimétique que créatrice. Le descriptif propose une relecture autonome du monde (et non assujettie). Son discours efface bientôt un premier monde, support d'un vécu, plan réalisé, pour y substituer cet autre monde, relu et réécrit, plus neuf.

Le descriptif permettrait au texte de se faire maître du monde qu'il désigne. Le descriptif engage un discours narcissique qui se regarde faire : à construire le monde, la langue cherche une forme d'autonomie référentielle. La part descriptive du texte célinien ne soutient-elle pas l'autotélisme du texte littéraire, un texte qui, à se détacher du monde référentiel, dès lors qu'il en remodèle et en réorganise les référents, pourrait mieux rejoindre la dimension de la fiction ?

Prendre un bateau, c'est pour le personnage-descripteur, s'immiscer dans ce nouveau monde référentiel, autonome, et vertical, échappé de la linéarité horizontale du récit. Le fleuve de *Guignol's band* rompt avec la tradition littéraire du roman-fleuve. La métaphore fluviale du temps est remise en question : plus vertical qu'horizontal, le fleuve de *Guignol's band* permet le transport (ou le « transbord ») émotionnel du personnage, et à travers lui, de la spatialité. Peut-être, est-ce, comme l'affirme Alain Cresciucci, que « la Tamise à Londres possède la dualité bénéfique d'être encore un fleuve et déjà mer. D'où, [...] la présence de

³⁸³ Philippe Hamon, *Du descriptif*, op. cit., p. 5.

gros navires [...]. D'où, également, le fait que le narrateur ne peut s'en tenir au réel observé, qu'il outrepassé ses facultés visuelles, pour déboucher dans l'ordre de l'imaginaire sur la rêverie du grand large³⁸⁴ ». Le message est explicite :

Je traverse tous les ponts pour des riens... Je voudrais que toutes les routes soient des fleuves... C'est l'envoûtement... l'ensorcellerie... c'est le mouvement de l'eau... Là comme ça, sans vouloir, hanté, juste au clapotis de la Tamise... je restais là, berlué... le charme est trop fort pour moi surtout avec les grands navires... tout ce qui glisse autour... faufile, mousse... les youyous... l'abord sur des Docks..., cotres et brigantines au louvoye... amènent... drossent... frisent à la rive... à souple voguent !... C'est la féerie !... on peut le dire !... Du ballet !... ça vous hallucine. !... C'est difficile à se détacher... Avec le petit bac le *Doplin* on entrainait un peu dans la danse... deux petits tours... d'un bord à l'autre... j'en ai repris des cinq ou six fois ! comme à la Fête !... l'aller le retour !... Barbeley-Greenwich... [...]³⁸⁵

Le fleuve est une tentation qui pousse à la tentative du déplacement, de l'évasion. Si le discours descriptif devant les « grands navires » se veut absolu, il s'« euphémise » avec la réalité narrative du déplacement, celui qu'est à même d'opérer le petit bac, conduisant de Barbeley à Greenwich, c'est-à-dire de la clôture à un espoir de libération. « Greenwich » a beau être écrit sur la carte réelle de Londres, ses consonances laissent rêver : la syllabe finale, par un rapprochement phonologique, entre « wish » et « witch », allie l'idée d'un souhait et celle d'une sorcellerie, le régime potentiel à celui du virtuel (féerique). Le déplacement s'actualise en effet par cette traversée du fleuve, entre les valeurs réalisées de l'espace célinien (spatialité de *Casse-pipe* reprise au début de *Guignol's band I* : enfermement analogique / mémoire), et le mode en puissance qu'implique déjà l'approximation phonologique autour de « Greenwich ».

La sémantique de Greenwich ne s'arrête pas à cette rêverie phonologique. La ville de Greenwich, située dans la banlieue Sud-est de Londres, se situe de l'autre côté de la Tamise, dans un en-dehors nécessaire au détachement du récit. Plus encore, cette ville donne son nom au méridien qui traverse son observatoire, et permet de définir la longitude de la Terre, entre les pôles Nord et Sud. Le méridien de Greenwich, perpendiculaire à l'Equateur, représente ce point 0 de l'espace géographique. Il n'est pas anodin que le cheminement de l'errance, dans *Guignol's band I* mène le personnage vers ce lieu, confirmant à la fois l'évasion verticale (Nord / Sud) de la représentation et la neutralisation du récit, ramené à son point « 0 ». A

³⁸⁴ Alain Cresciucci, « *Guignol's band* : un séjour enchanteur (L'euphorie sensible dans la vision de Londres) », in : *Actes du colloque international de Paris, L.-F. Céline, (20-21 juillet 1986), op. cit.*, p. 50.

³⁸⁵ *Guignol's band I*, p. 179.

partir de ce méridien, c'est aussi une temporalité qui se trouve définie³⁸⁶. Céline situe ses personnages au centre d'un enjeu spatio-temporel, cherchant à substituer à l'espace-temps du récit (trop contraignant) un espace-temps universel, absolument ouvert, mais alors bel et bien fictif.

2. L'ouverture spatio-temporelle de Greenwich

2.1 De l'ordinaire à l'inédit

« C'était dit... Greenwich Alley... Greenwich Park...³⁸⁷ ». Le lieu de Greenwich, même dit, reste inédit. L'inédit s'oppose à l'ordinaire, c'est-à-dire à une dimension connue, vécue, qui ressort d'une interprétation analogique de l'espace. L'inédit conduit le personnage vers un espace inconnu qui ne tient pas à être connu, c'est-à-dire qui conserve les moyens de son échappée. Greenwich se désinscrit de la carte, devient « non-lieu », s'inscrit sous la coupe mouvementée de l'errance. Ce mouvement se dissimule derrière une tranquillité apparente :

C'est tout tranquille... tout rassurant... Trois, quatre quidams sur le perron qui bavardent comme ça... des clients sans doute... ils attendent leur tour... Dans le parc des mômes qui galopent, qui foncent partout, se coursent à travers les allées... Enfin tout ça bien ordinaire...³⁸⁸

Ce propos place l'espace de Greenwich sous le revers de l'ordinaire. L'ordre analogique est présent à chaque syntagme, derrière une référentialité indéfinie plurielle (« trois, quatre quidams » / « des »), stipulant l'absence de marques inédites, c'est-à-dire particulières. L'ordre analogique est une certitude, un mode connu, qui implique l'expression d'un apaisement (« tranquille », « rassurant »). L'ordre analogique est rappelé par une forme circulaire (« tour ») qui réintroduit le drame mémoriel des premiers romans céliniens (*Voyage et Mort à crédit*).

Or, un verbe retient autrement notre attention : le verbe « galop[er] » remplace le motif implicite du « cheval », auparavant commenté dans *Casse-pipe*³⁸⁹. Le verbe, ici appliqué à des figures humaines (« mômes »), construit une envolée qui, corrélativement à *Casse-pipe*,

³⁸⁶ Le « Temps moyen de Greenwich », « Greenwich Mean Time », ou « GMT », a servi de référence temporelle dans le monde jusqu'en 1972.

³⁸⁷ *Guignol's band I*, p. 179.

³⁸⁸ *Id.*, p. 180.

³⁸⁹ Voir ci-dessus p. 253 *sq.*

annonce la modalité ascensionnelle du texte célinien et la possibilité, pour sa spatialité, de trouver une issue possible, de se défaire soit du cloisonnement, soit d'un enfermement dans la profondeur de l'espace.

Suite au discours de l'ordinaire et grâce à ce rebondissement implicite (« galoper »), l'inédit, sous les termes de la rareté, entre en compte : « En plus il fait beau... grand soleil, presque chaud... C'est rare à Londres début mai... Des fenêtres grandes ouvertes...³⁹⁰ ». L'inédit tiendrait à un bouleversement météorologique, toujours symbolique chez Céline : ce beau temps signifie l'enjeu d'une renaissance. A la fois spatial et temporel, il approuve l'hypothèse d'un « Printemps » annoncé précédemment. Le topos bucolique, qui transparait à travers la toponymie de *Guignol's band*³⁹¹, fidèle à cette perspective renaissante du texte célinien, est renforcé par la mise en perspective du lieu, l'élargissement spatial qu'il induit.

Ca se trouvait situé admirable, un peu en dehors de Greenwich, en plein sur le parc et puis au loin sur la Tamise, tout le panorama du fleuve... une féerie de spectacle... De ses fenêtres du premier étage on apercevait les gréments, tout l'Indian Dock, les premières voiles, les agrès, les clipper d'Avril, les long-courriers d'Australie...³⁹²

La maison de Van Claben, « un peu en dehors de Greenwich » pour mieux incarner un non-lieu, donne sur le parc, espace de la renaissance printanière, et sur une trajectoire illimitée, celle du fleuve. Le fleuve entretient un rapport privilégié avec le topos de la renaissance printanière tel que l'indique la désignation « Clipper d'Avril ». Le fleuve n'est pas dans *Guignol's band* lié à cette tranquillité paisible du temps qui passe, immuable, faisant vieillir les choses. Le fleuve est dans *Guignol's band* un motif dynamique qui confère à l'espace représenté un rythme vivant, son présent. Le fleuve oppose à une vision ordinaire une vision inédite. Espace du mouvement, des départs, des arrivées, des croisements, il propose une durée discontinue, faite d'imprévu. En attente, disponible au hasard, au surgissement, le sujet célinien s'inscrit dans cette dynamique prospective. Ce rythme a une influence sur la manière dont l'histoire de Greenwich est racontée.

³⁹⁰ *Guignol's band I*, p. 180.

³⁹¹ Denise Aebersold, *Goétie de Céline, op. cit.*, p. 210 : « Des rues aux noms de fleurs s'égrènent : lavande, jonquilles – “ Lavender street, Daffodil Place”... Avenue de la floraison. Allée du verger : “Blossom avenue... Orchard Alley » (*Guignol's band I*, p. 105-106) / « Hollyborne street évoque le houx, qui fleurit l'hiver mais aussi la naissance heureuse, et sacrée. »

³⁹² *Guignol's band I*, p. 189.

2.2 Du désordre à l'utopie

Je raconte tout ça comme un manche... faudrait d'abord que je m'arrange... que je vous donne un petit peu l'idée, vous représente un petit peu les choses... l'endroit, le décor... C'est l'émotion qui me bouleverse, me déconcerte, me coupe l'effet. Il faut que je réagisse !... que je vous raconte toute la maison... les entrepôts du « Van Claben », son magasin « Pawnbroker »³⁹³.

L'émotion, mouvement du corps, dynamique, rythme, est un bouleversement qui fait obstacle à l'écriture du lieu. Le lieu échappe au narrateur, fidèle à la vision interne de son personnage. L'espace représenté n'est qu'un désordre, dans lequel le narrateur et le personnage se perdent, s'enfoncent, errent... L'errance entraîne la difficulté du récit, c'est-à-dire de la mémoire : « je raconte tout ça comme un manche ». Si le terme « manche », qui renvoie à « manchot », réhabilite le thème célinien de la blessure, ce motif sert une esthétique de la rupture, de la discontinuité, de l'extraction. Ce n'est pas seulement le souvenir d'une blessure, mais l'acte même de mémoire qui se trouve blessé, abimé. L'errance, le désordre narratif, qui en découle, donne parallèlement plus de place à la fiction.

Le désordre tient aussi à l'hétérogénéité qu'illustre le lieu. La diversité que proposent le parc et l'intérieur de la maison construit un désordre qui rend le lieu insaisissable, le pose en rupture de la représentation. Le texte plonge l'espace à la fois du côté de la saturation, symbole de plénitude, définition matérialiste du bonheur, et du côté de l'hétérogénéité, c'est-à-dire de la diversité. L'espace s'intensifie quantitativement et qualitativement : il gagne en extension et trouve par-là les raisons de son errance, de son extraction, de son extériorisation. Par la signification de l'espèce³⁹⁴, et non seulement de la quantité, l'énonciation ramène l'espace représenté à sa racine pour prendre conscience de ses sources divergentes. L'analogie est déçue par une diversité florale (parc) ou par une hétéroclisme (intérieur de la maison). L'espace romanesque célinien éludait jusque-là la diversité au profit d'un cadre rigide. Ici, le cadre s'ouvre, et l'ouverture exige nécessairement la considération du « divers ». Jamais l'espace représenté célinien ne paraît aussi positif que dans *Guignol's band*, car jamais il ne paraît si désireux de déplacement, d'ouverture.

Cette diversité confère à l'espace de *Guignol's band* un exotisme rare au moment où, parallèlement, Céline se livre à une écriture aversive et narcissique qui ne laisse aucune place à la diversité (celles des pamphlets). Les romans de *Guignol's band* répondent à un désir de

³⁹³ *Ibid.*

³⁹⁴ *Ibid.* : « Tout de suite à la belle saison, ça devenait une vraie magie... fallait voir un peu les massifs, ce déferlement de fleurs !... toutes les espèces, jaunes, rouges, mauves, éclatantes, toutes les essences, de quoi bien vous monter la tête, vous redonner la pleine confiance, la sottise pépère... »

respiration textuelle et spatiale. Ils représentent ce dédoublement positif d'une écriture trop prise dans une sphère négative, celle d'un cadre rigide développé depuis *Voyage*, et dont les pamphlets sont la forme la plus aboutie³⁹⁵. Les romans de *Guignol's band*, comme l'explique Michaël Ferrier, sont les meilleurs exemples (du fait de leur contexte poétique) d'une écriture qui « laiss[e] largement place au jeu – au sens le plus technique du terme : défaut de serrage, d'articulation entre deux pièces d'un mécanisme, entre les deux plans d'un ouvrage³⁹⁶ » –, quand, d'un autre côté, elle s'enferme dans le pessimisme le plus subversif. Mais sans croire à une opposition radicale et protectrice entre les genres, il importe de reconnaître, leur perméabilité³⁹⁷. La souplesse propre au genre romanesque consiste à assimiler ce que Michaël Ferrier appelle « l'hypothèse raciste³⁹⁸ » et à jouer avec elle, jusqu'à l'étirer de manière contradictoire vers ce qui pourrait face à elle constituer une utopie³⁹⁹. Le roman de *Guignol's band* incarne une utopie selon laquelle l'espace-temps s'ouvre à un ailleurs spatio-temporel contradictoire, non pas dénué de ce fond raciste qui constitue une réalité référentielle du texte célinien, mais distancié. Comme tout lieu utopique, Greenwich est un non-lieu, un contre-espace à contre-temps, amené par un détachement (ou une rupture) référentiel vis-à-vis du plan réalisé du récit. Ce détachement prend la forme – ou plutôt la dimension informelle – d'une errance.

³⁹⁵ Travailler sur la spatialité des pamphlets n'est pas ici notre propos. C'est une étude qui, en revanche, pourrait, selon les hypothèses ici développées, nous amener, par le biais de « l'espace », vers une compréhension de la pensée de l'écrivain, au moment où elle s'avère la plus délicate à concevoir (au sens le plus objectif du terme). L'excès auquel appartient l'écriture pamphlétaire célinienne trouverait sans doute à s'expliquer par les mécanismes polémiques de la spatialité célinienne.

³⁹⁶ Michaël Ferrier, *Céline et la chanson*, op. cit., p. 249.

³⁹⁷ Voir : Yves Pagès, « Les crises d'identité du racisme célinien (1) : entre prédications xénophobes et désir d'exil », in : *Colloque international de Paris, L.-F. Céline, (2-4 juillet 1992)*, op. cit., p. 279 : « En suscitant dans ses fictions le modèle alternatif de l'errant, il intériorise tous les fléaux “ congénitaux ” du Barbare annoncé par ses prédictions xénophobes, et, ce faisant, épuise leur contenu racialisé. A son insu, sans doute il revendique soudain l'opprobre commun des “ automates ambulatoires ”, des Juifs-errants et autres tziganes dégénérés, ou du moins, partage fantasmatiquement avec eux les tares qu'il n'a cessé de leur attribuer. »

³⁹⁸ Michaël Ferrier, *Céline et la chanson*, op. cit., p. 250 : « C'est donc à dessein que j'ai choisi pour désigner ce phénomène complexe et contradictoire le terme d' « hypothèse raciste ». Je le prends bien sûr dans son sens étymologique (du grec *hypothesis*, “poser en-dessous”) : le contenu raciste est sous-jacent dans certains passages des romans. C'est une des données de l'œuvre, incontournable, même dans les textes de fiction. Mais c'est aussi une supposition initiale avec laquelle le texte romanesque ne se prive pas de jouer, une conjecture somme toute fragile, qui reste soumise à vérification par l'expérience de l'œuvre elle-même, et celle-ci se charge aussi bien de l'annoncer que de la dénoncer. »

³⁹⁹ Ce propos s'oppose à celui de Philippe Muray, *Céline*, op. cit., p. 165 : « Tout n'est pas transposable, disait Céline : il n'a pu transposer son antisémitisme ». Tout en reconnaissant la part antisémite qui apparaît dans les romans, Philippe Muray lui refuse sa transposition, c'est-à-dire son insertion dans le « jeu » romanesque célinien.

2.3 Ouverture sensorielle pour un espace-temps a-structurel

Y a le piano aussi là dans le coin... Il veut de la musique le pacha !... exigeant comme ça ! une envie !... Il en crie de désir !⁴⁰⁰

La musique symbolise la recherche (ou désir) poétique qui s'élabore dans ces romans de *Guignol's band*. Elle ouvre le récit quand, à l'incipit du roman, le premier personnage présenté est Borokrom, celui qui joue du piano dans les bars, poseur de bombe aussi. La fonction explosive de ce personnage traduit la fonction explosive de la musique, ainsi qu'elle s'affirme à Greenwich. Le rythme, continuité de la discontinuité, voix du sujet à travers les codes comme dépassés du langage, selon Henri Meschonnic⁴⁰¹, satisfait cette écriture de l'errance qui cherche à la fois une constance et un dépassement. Entre durée et instant, la musicalité dans *Guignol's band* désigne ce paradoxe rythmique :

Fallait entendre notre « à trois mains »... Je faisais la « basse du mutilé » ma partie d'octaves... J'ai eu le temps de bien y réfléchir aux façons du charme... par la suite, les jours... il faut que ça tourne ! c'est le grand secret... jamais de ralenti jamais de cesse ! que ça s'égrène comme des secondes, chacune avec sa petite malice, sa petite âme dansante, pressée, mais non de Dieu l'autre qui la pousse !...⁴⁰²

Le thème de la musique métaphorise l'acte énonciatif : il s'agit de « jazzer ⁴⁰³ » la langue, de construire une durée éparpillée, « égrené[e] comme des secondes ». Soulèvement poétique d'un geste de « mutilé », la musique participe bien à une libération. La blessure, marque identitaire, est intégrée puis dépassée par l'acte poétique, cette partie musicale. Comment évaluer, sur le plan spatio-temporel, ce dépassement ?

Cette musique conduit une spatialité de l'extraction. Le jazz ressort d'un désir d'amener le dedans au dehors, privilégiant un « hors-soi » dont témoigne la simple préférence du

⁴⁰⁰ *Guignol's band I*, p. 184.

⁴⁰¹ Voir, Henri Meschonnic, *Critique du rythme, op. cit.*

⁴⁰² *Guignol's band I*, p. 192.

⁴⁰³ A ce sujet, nous pouvons nous référer à la « Notice » de Henri Godard qui explique le rapport entre la langue de Céline et celle de Paul Morand, et revient sur cette image d'une langue « jazzée » dont a parlé l'écrivain. Voir, *Romans I, op. cit.*, p. 1232-1233: « Quand il cherche à préciser cette originalité, Céline par deux fois en arrive à la même métaphore : "Il ne faut pas oublier que Paul Morand est le premier de nos écrivains qui ait jazzé la langue française. Ce n'est pas un émotif comme moi mais c'est un sacré authentique orfèvre de la langue. Je le reconnais pour mon maître." (Lettre à Milton Hindus du 11 juin 1947, *Céline tel que je l'ai vu*, L'Herne, 1999, p. 143 ou *Rencontre à Copenhague*, Paris, L'Herne, 2007, p. 122-125). Revenant sur ce sujet quatre mois plus tard dans une lettre au même correspondant, il retrouve les mêmes termes : " [...] très original écrivain [...] C'est lui le premier qui a écrit du jazz si j'ose dire. C'est vraiment un découvreur de style – un authentique écrivain né – la très rare espèce." La métaphore du jazz vise sans doute moins, dans le style de Morand, le rythme proprement dit que la succession rapide, sans préparation ni transition, des images, leur discontinuité et leur disparate, souvent humoristique [...] »

musicien Borokrom à jouer dans la rue. L'ouverture spatiale implique un étirement temporel : le temps ne progresse pas, mais les personnages ressentent bien sa dilatation instantielle : « voilà les mots que j'ai prononcés, après peut-être dix minutes⁴⁰⁴ ». L'acte de parole, instant de discours, se dilate sur l'échelle synchronique du temps, perd son incidence diachronique. L'instant énonciatif concurrence la durée narrative, insiste pour un effet de rupture.

Il est dans le pouvoir de la note chez Céline une façon d'excéder la structure spatio-temporelle en la divisant à l'infini, en la vidant de son contenu sémantique – de là, cette sensation d'épuisement – mais en lui donnant une stricte corporéité – de là cette puissance, cette énergie. Le commentaire de Paul Bonnefis est très juste, sur ce point :

[...] la masse est divisible à l'infini. Mais l'imagination célinienne de la note repose justement sur ce postulat d'une divisibilité pour ainsi dire inépuisable. Divisibilité sans limites, et dont la puissance augmente même à proportion qu'elle devrait au contraire s'épuiser...⁴⁰⁵

Le jazz, qui accompagne les fêtes londoniennes, insiste sur la corporéité du récit célinien, assure le passage du corps blessé (« la basse du mutilé ») au corps jouissif (fonction conative du langage), la métamorphose de la blessure. Cet ailleurs sensoriel, physique, que propose la musique jazz défie les données structurelles et dimensionnelles de l'espace-temps⁴⁰⁶. Le temps narratif s'éparpille, et chaque instant s'étire dans une durée comme « déchronologisée ». A ce paradoxe temporel, entre durée et instant, s'applique la démesure de l'espace décrit entre les bornes informelles de l'infiniment petit et de l'infiniment grand :

Je regarde un peu dehors... là sur le perron... Je vois grimper les arbres dans le parc... je les vois pousser à vue d'œil... là devant !... juste devant mes yeux... des branches et des branches !... que ça monte ! ça monte !... à des folles hauteurs !... et puis ça redevient tout petit... des tout petits arbres, des toutes petites branches, tout ça ratatine minuscule... ça me rentre dans ma poche ! des arbres entiers !... J'y crois pas ! Non !... J'y crois pas ! Ah ! je suis pas dupe ! C'est que du vertige ! du mirage ! Mais je vois que ça bouge ! Ah ! pas d'erreur ! c'est entendu ! ça monte haut... C'est encore de la fumée que je vois !... jusqu'à l'Observatoire là-haut ! qu'est en pleine verdure... ça me fait chier toutes ces cimes qui bougent !⁴⁰⁷

⁴⁰⁴ *Guignol's band I*, p. 213.

⁴⁰⁵ Philippe Bonnefis, *Céline : Le rappel des oiseaux*, *op. cit.*, p. 167.

⁴⁰⁶ Sur l'ambivalence du « jazz » dans la conception célinienne, nous renvoyons à Michaël Ferrier, *Céline et la Chanson*, *op. cit.*, p. 254 : « Si l'on s'en tient aux entretiens et aux pamphlets, ainsi qu'à ces (rares) piques romanesques, le jazz est une musique de nègres et de Juifs : " C'est pareil ", éructe Céline [...]. Il n'empêche, et c'est ici que le trouble propre à la littérature est nettement sensible, le jazz constitue pourtant un exemple à suivre dans le domaine poétique. De même, le music-hall est la preuve de l'avachissement des corps et des esprits, mais révèle aussi un formidable potentiel vital. C'est le sens de l'art poétique que contient la préface de *Guignol's band* où l'écrivain se met délibérément du côté du "Jazz" (avec majuscule), contre un art d'écrire vieillot et dépassé. »

⁴⁰⁷ *Guignol's band I*, p. 230.

Le défaut dimensionnel est propre à la démesure dans laquelle s'inscrit la fiction célinienne. En-dehors d'un rapport structurel à l'espace-temps, la représentation ne saurait s'exprimer que par l'expression de son mouvement. Ce mouvement relève moins de la pensée que du corps. Il atteint le corps du personnage, saisi puis dessaisi par cette impression de vertige, entre une séduction et un dégoût réactionnel. Il atteint aussi le lecteur qui retient de cette errance narrative l'énergie de la déformation, de la détemporalisation. Le lieu de Greenwich défait le récit de sa consolidation formelle et structurelle ; il rend l'espace de représentation à une évanescence. Cette évanescence sensorielle est le fait d'une errance spatio-temporelle. L'enjeu conceptuel de cet espace de représentation se trouve en retrait par rapport à cette qualité sensorielle, qui envahit – encore métaphoriquement – l'écriture célinienne.

d) Métamorphose de l'espace londonien : la construction d'un espace fictif

Si les déplacements du personnage apparaissent dans *Guignol's band II* motivés, définis par des objectifs précis, le trajet reste discontinu, désordonné. L'errance continue d'ouvrir la spatio-temporalité du texte célinien, de lui proposer une échappée. Le désir du déplacement implique la mouvance constante du récit et en fait un espace de transformation. Aux déplacements du personnage, s'associe une esthétique de la métamorphose. Le cadre spatio-temporel, ses formes, sa structure, ont été annulés par l'errance, abandonnés au profit d'un nouveau rapport à l'espace⁴⁰⁸. Cette structure initiale, bafouée, entraîne l'espace romanesque célinien vers la définition d'un « hors-cadre », vers des valeurs a-structurelles qui, sans

⁴⁰⁸ Ce nouveau rapport à l'espace s'effectue par rapport à l'expression d'un espace clos, ou contracté, défini dès *Voyage au bout de la nuit* de façon négative, mais aussi par rapport aux pamphlets qui définissent cette clôture de façon positive. Voir Albert Chesneau, *Essai de psychocritique de Louis-Ferdinand Céline*, *op. cit.*, p. 41 : « Ramené à une imagerie simple, le mythe personnel de Céline repose sur les formants suivants : / – un espace clos, assurant à celui qui l'habite confort et protection ; / – une barrière, muraille ou rempart, ceinturant l'espace dont l'existence dépend de la solidité du rempart ; / – un habitant de l'espace clos, qui est Céline lui-même ; / – des êtres hostiles, venant de l'espace ouvert qui s'étend tout alentour. » Si la rédaction du premier volet de *Guignol's band* suit ou est contemporaine de l'écriture des pamphlets (« Céline, ayant commencé cette rédaction du roman à l'automne 1940, l'[aurait] interrompue pour écrire [les *Beaux Draps*] » – Henri Godard, « Notice », in : *Romans III*, *op. cit.*, p. 949), si l'écriture du second tome est encore habitée par cette écriture pamphlétaire (la rédaction du second tome s'étend jusqu'à son incarcération au Danemark : il rédige les dernières épreuves en prison en 1946, c'est-à-dire dans un lieu effectivement « clos »), le geste romanesque opère de manière réversible : au sentiment de la clôture et à l'angoisse de l'ouvert se substitue un espace de représentation positivement ouvert.

atteindre l'informe, mais en stipulant une transformation des formes spatio-temporelles (métamorphose ou informel), rejettent toute subordination du récit à un cadre fixe.

Un problème méthodologique s'impose une fois reconnus et introduits dans l'écriture le principe et les qualités de l'errance. En dehors d'un niveau structurel, comment saisir l'espace représenté, et corrélativement définir un espace de représentation ? La représentation, contre l'ancrage chronotopique, est déterminée par un mouvement chronotopique qui rendrait possible une fiction. De la puissance ascensionnelle de ce mouvement chronotopique, à son actualisation au cœur de l'espace-temps, c'est l'a-structuralité de la fiction dans *Guignol's band II* que nous souhaiterions étudier.

1. Une amnésie forcée pour le soin de la fiction

Dans une scène de poursuite et de fuite, analysée par Jean-Pierre Richard⁴⁰⁹, la contestation du cadre identitaire cherche à s'achever, mais comprend une période d'hésitation : « Je vois plus rien... et puis je vois tout ! Je suis plus moi... c'est moi !⁴¹⁰ » La culpabilité qui rattache le personnage à cette identité dont il voudrait se détacher est précisée dans les pages qui suivent par une méditation où les rôles de la mère, du père, et de la guerre (premier support identitaire dans *Voyage*) se trouvent synthétisés.

1.1 La contrainte de l'oubli

Des pensées tournent en boucle dans la tête du personnage, réhabilitant la logique circulaire d'une mémoire, le souvenir d'une mère, d'un père, d'une guerre. Leur image est réhabilitée, mêlée à un discours direct libre (discours d'une conscience justicière / monologue intérieur) qui accuse ce fils coupable de reniement⁴¹¹. Ferdinand vit le procès moral de sa

⁴⁰⁹ Nous ne nous attarderons pas sur cette scène, très signifiante. Voir à ce sujet, Jean-Pierre Richard, « Prendre le métro », in : *Microlectures, op. cit.*, Jean-Pierre Richard développe une analyse à partir de ce rapport étymologique entre « métro » et « mère » : « métro » > « métropolitain » > « métropole » > « metropolis* » > « ville mère » (mêter, mètres *: mère).

⁴¹⁰ *Guignol's band I*, p. 255.

⁴¹¹ *Id.*, p. 256 : « Je pense à mes vieux... !... ma mère en France dans sa boutique en train de réparer les guipures... Elle me fait mal à la tête maman... comme ça à se crever les yeux sous le gros bec de gaz... et les clientes jamais contentes... [...] et mon père à la Coccinelle en train de bien transcrire ses adresses !... qu'il n'en finira jamais... !... et les potes au rif, les sales cons, en train de tout prendre par la gueule... que c'est l'avalanche, le tonnerre, et moi là comme un assassin, merde !... [...] L'examen de conscience !... « Tu vas voir un peu les personnes elles voudront plus regarder ta mère !... si elle va pleurer à chaudes larmes !... “ Un

conscience. Prêt à se réengager, l'image du colonel des Entrayes, personnage du *Voyage*, refait surface :

Je me lève donc très souplement... comme ça tout doucement... et hop !... je fonce !... Le trottoir en face... j'allonge !... je cours !... [...] « Haut les cœurs !... » j'entends encore le colonel... « Cavaliers ! sabres à la main ! » le Colonel des Entrayes !... « Haut les cœurs !... et au galôôp !... Châârrrge ! » Je réponds à son appel !... Je fonce !... Ah ! si je fonce !... je m'emporte !... je m'envole à la charge !...⁴¹²

Or, là où le texte s'en retourne vers des critères mémoriels et identitaires, là où la circularité est réintroduite, un mouvement ascensionnel laisse le propos ambigu. Cette verticalité est soutenue par ce « galôôp » célinien. Nous en avons parlé ultérieurement dans notre analyse de *Casse-pipe*⁴¹³, nous avons décelé sa référence précédemment dans *Guignol's band I*⁴¹⁴, et nous le retrouvons dans cette phase finale pour signifier un détachement, promouvoir les modalités fictives et ascensionnelles de *Guignol's band II*.

Si la traversée de « *Bedfore Square* » ramène le personnage au Consulat de France, lieu représentant de la mère-patrie, autorité officielle et mémorielle, elle n'a pas l'effet attendu. Les motifs identitaires qui hantent le personnage se trouvent soit incompris, soit rabaisés, soit tournés en dérision. Trois scènes justifient cette neutralisation de la parole mémorielle et l'avènement d'un discours fictionnel.

1.2 L'indifférence de la Patrie

La première scène se situe au Consulat de France. Ferdinand, fuyant toute instance patriotique au début du récit, revient à la fin de *Guignol's band I* vers le monument spatial, physique, moral de la « patrie ». Il insiste pour se faire « ré-engager ». La hiérarchie institutionnelle du Consulat s'y refuse, affichant le degré de sa blessure, « à 80% ». La logique circulaire du cheminement narratif, installée depuis *Voyage*, est définitivement rompue par ce refus qui échappe même à l'intention du personnage, c'est-à-dire à l'intention du centre. Le cadre ne répond plus aux injonctions du centre ; au contraire, il le dirige pour entreprendre sa dissolution, sa mise à l'écart.

déserteur, chère madame ! un jeune homme peu intéressant !... Un monstre à vrai dire !... un bandit... Et son pauvre père !... Il aurait dû le mettre en prison !... Non ! à la Roquette !... en prison avec les voyous ! Vous en seriez pas là, madame !... [...] ? »

⁴¹² *Id.*, p. 257.

⁴¹³ Voir ci-dessus p. 253 *sq.*

⁴¹⁴ Voir ci-dessus p. 284.

La libération du personnage est officialisée par ce refus du Consulat à accomplir le désir mortifère de Ferdinand⁴¹⁵. Pour actualiser cette libération, lui donner une existence concrète, physique, l'écriture de *Guignol's band II*, aussi inachevée soit-elle, s'impose comme nécessaire. L'extraction de Ferdinand prend, pour lors, le sens d'une élévation :

Je m'enlève !... La grande porte ouverte !... La rue !... Je pars en trajectoire !...
Projectile !... Je domine !... Je surplombe !... Fusée !... Je plane haut par-dessus le
trottoir, arme nouvelle, par-dessus la foule !...⁴¹⁶

Projeté de manière ascensionnelle, « par-dessus », le personnage « se » libère de toute subordination hiérarchique (sens actif avec l'emploi pronominal : « m'enlever »), le Consulat de France ayant refusé sa demande de mobilisation. Revenu à terre, il rencontre cet étrange personnage : « HERVE SOSTHENE DE RODIENCOURT / Prospecteur agréé des Mines / Explorateur des Aires Occultes / Ingénieur initié⁴¹⁷ ». La dimension fantastique (« Aires Occultes »), mêlée à la dimension d'un merveilleux scientifique (« agréé des Mines »)⁴¹⁸, rappelle le personnage Courtial des Pereires. Si ce parallèle narratif n'optimise pas le vœu d'un dépassement ascensionnel – d'autant plus que nous retrouvons dans « Courtial » comme dans « Rodiencourt » la valeur sémantique d'un écourtement –, cette lignée de personnages en renforce le désir. L'axe vertical, roman après roman, tire des difficultés de sa réalisation la contrepartie d'un désir ascensionnel toujours plus fort.

1.3 L'indifférence de Sosthène

Motivé par une quête inédite (ce qu'il nomme le « Toit-du-Monde » et qui renverrait au Tibet), Sosthène pousse Ferdinand loin du passé. Sosthène devient cette seconde contrainte libératrice : il confirme le refus du Consulat, et se pose en second interlocuteur manqué. Tandis que Ferdinand revient une fois encore sur le récit personnel de sa blessure de guerre jusqu'à son arrivée à Londres⁴¹⁹, Sosthène de Rodiencourt, se montre « sceptique plutôt ».

⁴¹⁵ *Guignol's band I*, p. 262: « je suis l'assassin ! Monsieur le Major ! j'en ai tué dix !... j'en ai tué cent... j'en ai tué mille !... Je les tuerai tous la prochaine fois !... Monsieur le Major renvoyez-moi !... ma place est au Front !... za la guerre !... »

⁴¹⁶ *Id.*, p. 266-267.

⁴¹⁷ *Id.*, p. 272.

⁴¹⁸ A ce sujet, nous avons déjà cité en note l'article de Stéphane Fantini. Voir ci-dessus p. 220.

⁴¹⁹ Cf : *Guignol's band I*, p. 268-269.

Avec cette écoute passive, l'histoire de Ferdinand se meurt en monologue⁴²⁰ : « Il me répondait rien mon Chinois... Ah ! il m'agaçait à force...⁴²¹ ».

Peu attentif au passé de Ferdinand, Sosthène lui propose un avenir. Derrière le motif pratique du « travail » s'ajoute un petit interrogatoire assez étrange. La première question posée à Ferdinand porte sur un motif peu anodin : « Savez-vous monter à cheval ?⁴²² » – interroge Sosthène. Si cette question reste inopérante dans la suite du récit, elle réintroduit le motif du « cheval ». Ferdinand, qui insiste pour impressionner son futur employeur sur la maîtrise spatiale du cheval, approuve une fois de plus la perspective d'une libération : « trotter ! galoper ! sauter ! doubler ! valser !⁴²³ ». Le simple motif du cheval se transforme, de manière hyperbolique, en une volonté accentuelle : « Je veux toute une cavalerie !... comprenez-moi bien ! trente porteurs ! Cent cinquante chevaux ! Le prix qu'il faudra...⁴²⁴ ». L'insistance sur le motif du cheval continue. Ferdinand fait corps avec la hauteur, une hauteur qui permet le décrochage de la fiction : à partir d'une énumération comique – « chevaux de main ! », « chevaux de trait ! », « chevaux d'escorte ! », « chevaux-légers ! », « chevaux de bride et de remonte ! » –, le paradigme dérive vers une forme énigmatique (« chevaux d'artimon !⁴²⁵ ») qui traduit l'évasion du langage. L'incongruité référentielle du langage surprend les attentes d'un discours connu, mémoriel, et unit à la perspective ascensionnelle du texte les modalités de la fiction.

1.4 L'indifférence de Virginie

Les officiers du consulat de France n'écoutent pas Ferdinand, Sosthène n'écoute pas Ferdinand, mais ces deux entités permettent à Ferdinand de dépasser une logique mémorielle, de neutraliser le centre identitaire (Ferdinand) en le dirigeant vers son avenir. De la même façon, Virginie, plus loin dans le récit de *Guignol's band II* ne prête pas attention à la gravité

⁴²⁰ Henri Godard, dans *Poétique de Céline (op. cit.)*, reprenant la théorie de Bakhtine, montre combien le dialogisme est au centre de l'écriture célinienne, de sa poétique. Voué au monologue, ce récit mémoriel est ici désannexé du processus vital de la poétique célinienne.

⁴²¹ *Guignol's band I*, p. 271.

⁴²² *Id.*, p. 273.

⁴²³ *Ibid.*

⁴²⁴ *Id.*, p. 276.

⁴²⁵ Voir Henri Godard, Note 1 de la p. 276, in : *Romans III, op. cit.*, p. 1094 : « *Artimon* est un terme de marine désignant une catégorie de mâts. Il intervient ici de manière incongrue dans une énumération de diverses sortes de chevaux. » Mêler ici au texte un terme issu du lexique marin paraît tout à fait réfléchi de la part de l'écrivain. Nous avons vu combien le lexique lié au thème maritime était privilégié dans *Guignol's band* et était un des supports de l'évasion spatiale. Si ce terme est incongru du point de vue du sens, il l'est moins du point de vue de la spatialité.

du discours de Ferdinand. Son passé est tourné en un spectacle dérisoire. Le rire insolent de la jeune fille marque sa désapprobation. Si la vérité est une fois de plus cherchée dans l'image de la Mort⁴²⁶, ces souvenirs de guerre réitérés, Virginie est ce personnage qui inspire la Vie. De la Mort à la Vie, une contre-vérité pourrait s'affirmer, peut-être une fiction. La blessure de guerre de Ferdinand, exagérée par le grave motif de la trépanation⁴²⁷, ne domine plus le plan réalisé du récit. L'insensibilité de Virginie favorise un déni, l'oubli forcé d'un cadre mémoriel, garant de réalité. De Ferdinand, Virginie ne retient qu'une figure virtuelle, voire fictive : « Vous êtes comme le cinéma ! » Voilà ce qu'elle a découvert ! « Vous êtes triste ! et puis vous êtes gai !⁴²⁸ ».

Déplacé et rattaché au motif du cinéma, le récit célinien accède définitivement à la fiction. Le personnage y est amené de force, mais pour son bien. Le passage d'une version « triste » à une version « gaie » implique l'optimisme que représente à ce moment là du récit le personnage de Virginie et l'écho de son propos sur Ferdinand. Virginie est bien ce troisième interlocuteur manqué, absent. Comme les hommes du Consulat, comme Sosthène, elle pousse le personnage loin du champ de sa vérité, cette Mort, cette guerre, ces éléments qui ont construit son identité⁴²⁹. Elle entraîne le personnage à sa propre désappropriation, dans une dimension où la justification identitaire (et avec elle, l'engagement d'un récit inscrit dans une « vérité » autobiographique) n'a pas lieu d'être. L'espace se défait de la mémoire. Cette phrase, qui succède à la légèreté insolente de Virginie, ne saurait être plus explicite : « Ah ! j'oublie tout à la regarder !... ah ! je perds le nord ! la mémoire !⁴³⁰ ».

Que Ferdinand ne trouve plus d'interlocuteurs (internes au texte, mais représentants métaphoriques du lecteur) pour recueillir sa propre histoire, ses valeurs identitaires – cela rappelle les premières pages de *Mort à crédit*, ce prologue au cours duquel la *Légende du Roi Krogold* ne trouve aucune oreille sensible pour se fixer. Mais si *Mort à crédit* est un récit où se joue le drame de la légende, c'est-à-dire de la fiction, *Guignol's band* propose le drame de la mémoire devant l'emportement de la fiction. La perspective s'inverse et, avec elle, les données poétiques du genre se trouvent bouleversées : le roman célinien trouverait-il à ce

⁴²⁶ Au désintéret et à la frivolité de Virginie, le narrateur oppose une gravité : « La Vérité c'est la mort ! » (*Guignol's band II*, p. 341).

⁴²⁷ Le motif de la trépanation réalise ce que *Casse-pipe* exprime sur un plan symbolique (à rapprocher de « Casque-pipe » suivant le propos de Jean-Pierre Richard). *Guignol's band*, plus qu'une actualisation corrélatrice de *Casse-pipe*, en formule le dépassement : l'indifférence des interlocuteurs en constitue la première étape.

⁴²⁸ *Guignol's band II*, p. 342.

⁴²⁹ L'amour soigne la blessure, et abandonne enfin le corps à une forme de repos jouissif. Virginie participe à cette libération des sens dès lors qu'elle apaise les blessures identitaires du personnage. Voir *Guignol's band II*, p. 337 : « [...] c'est pas trop tôt ! des mois que j'ai mal partout... à la tête... à la hanche... maintenant je sens plus rien... qu'une douce chaleur... Je m'abandonne... qu'on m'exécute !... »

⁴³⁰ *Id.*, p. 343-344.

point de l'œuvre la force d'une fiction détachée de toute justification mémorielle, c'est-à-dire de tout passé, comme libre de diriger le texte célinien vers un avenir ? Voué à l'inédit, à la nouveauté, ce texte, librement fictif, présente à cœur ouvert le détachement spatio-temporel de l'œuvre célinienne.

2. Puissance fictive : un détachement ascensionnel imaginaire et poétique

L'élévation du personnage entraîne l'élévation du cadre narratif, de l'espace de représentation. Sosthène mime ce dépassement en « décriv[ant] dans l'air ! un petit cercle autour de [l]a tête [de Ferdinand]!⁴³¹ ». Le geste, symbolique, trace le dépassement d'une circularité mémorielle, son élévation. Ferdinand, coiffé d'une auréole, est amené du côté d'une hauteur spirituelle. Cette hauteur, aussi comique soit-elle (introduite par Sosthène) est bel et bien questionnée.

Je lui prends fermement la main... Il se passe alors là juste devant quelque chose d'extraordinaire toute une merveille devant nous... Plutôt entre les arbres et nous... je m'en souviens bien exactement... comme on dirait sur un théâtre... voilà le Bonheur ! il flambe positif, illumine... Ca s'est jamais vu ! c'est un énorme buisson de feu ! [...] Tout ce buisson de feu palpite... je palpite aussi...⁴³²

Le récit fait de Ferdinand et Virginie (ou de Paul et Virginie / ou d'Adam et Eve) les habitants d'un jardin d'Eden (ils se situent dans le jardin de Willesden⁴³³) et les interlocuteurs d'une parole testamentaire. Le « buisson de feu », parole d'un Dieu abstrait, pernicieux plus que moral, participe aux côtés de Virginie à une incitation charnelle. Les premiers chapitres de la *Thora* sont dictés : une tentation (Virginie) goûtée, l'offrande du corps et le plaisir de la chair pourraient déclencher la colère céleste. La chute pascalienne est annoncée par la symbolique d'un orage.

En introduisant le récit de la Genèse (mêlé à celui de l'Exode), le roman célinien pose la question de sa naissance, ou plutôt de sa renaissance. Là où la mémoire traditionnelle promet la chute du corps et de l'espace alentour, le texte célinien se protège par une logique aérienne.

⁴³¹ *Guignol's band I.*, p. 277.

⁴³² *Guignol's band II.*, p. 401.

⁴³³ Nous pouvons en effet lire dans « Willesden » (toponyme réel), l'image de l'éden, paradis terrestre où Ferdinand découvre Virginie. D'un point de vue topographique, Henri Godard commente très bien la situation symbolique du lieu. Voir « Notice », in : *Romans III, op. cit.*, p. 969 : « Quant au Willesden du colonel O'Collogham, c'est un quartier périphérique et comme désorbité, et qui n'est rattaché au centre, ou plutôt séparé de lui que par une sorte de no man's land. »

Le détachement du texte célinien vis-à-vis de cette mémoire collective s'accomplit. C'est aux motifs et à la motivation de ce mouvement ascensionnel que nous voudrions ici nous intéresser.

Quand l'espace, sous la coupe de la tradition judéo-chrétienne, ne peut aspirer à sa hauteur, le texte célinien trouve deux formes de contestation. La première est intégrée par la référence à une spiritualité orientale, dont il s'amuse du contenu mais retient les modes spatio-temporels. La seconde est intégrée par une apologie du corps, derrière le processus métaphorique de la transe, qui transgresse la loi fondamentale d'une chute convenue.

2.1 Une spiritualité orientale

L'obéissance du personnage Sosthène aux préceptes d'un livre mystérieux, *La Véga des Stances*, est traitée en dérision. L'ouvrage disparaît ; Ferdinand est chargé de le retrouver. Dans ce titre énigmatique qui fait penser aux Védas hindous⁴³⁴ et désigne la forme poétique des « stances », semble pertinente la racine du verbe latin « stare* » qui signifie « se tenir », « être debout⁴³⁵ ». Par une spiritualité inspirée de motifs orientaux, ésotériques, l'ouvrage est associé à d'autres éléments : la danse de Gôa, la Fleur sacrée de la Tara-Tohé, le Toit-du monde... Autour de la Tara-Tohé, qui « figure sous des apparences humoristiques, aussi bien la fleur d'or des alchimistes chinois [Sosthène est habillé en chinois⁴³⁶], que la rose, symbole de l'Eros, et l'accès au Tibet », c'est le glissement vers l'histoire de Virginie qui s'élabore. « Spirituellement, il s'agit du même enjeu » – écrit Denise Aebersold⁴³⁷. Une synthèse des motifs s'élabore pour rendre compte du grand projet de Sosthène, cette « quête parodique de la fleur du Tibet ».

⁴³⁴ *Id.*, p. 1002 : « On ne peut d'abord que s'étonner de la désinvolture dont témoigne le nom « Véga », employé qui plus est tantôt au masculin, tantôt au féminin. Transformer en « Véga » le titre d'un livre que tout le contexte invite à identifier avec l'un ou l'autre des Védas, c'est en effet faire violence au nom d'un des grands textes sacrés de l'humanité. »

⁴³⁵ Dictionnaire Félix Gaffiot : « *Sto / stas / stare / steti / statum* : se tenir, se tenir debout, se tenir immobile. » *Sta : racine indoeuropéenne.

⁴³⁶ Voir sur ce point le portrait de « Chung Ling Soo : une source iconographique de *Guignol's band* », in : *L'Année Céline 2003 (Revue d'actualité célinienne. Textes – Documents – Etudes – Chronique)*, Tusson et Paris, Du Lérot et Imec, 2004, p. 86 : « M. Laurent Simon nous communique la reproduction de cette affiche anglaise, en l'accompagnant de ce commentaire : “ On savait depuis l'article de Peter Dunwoodie paru dans les *Actes du colloque international de Londres 1998* que, pour créer son personnage Hervé Sosthène de Rodiencourt, Céline s'était inspiré de plusieurs ‘mages’ rencontrés au cours de ses virées nocturnes dans les music-halls londoniens. [...] On comprend en voyant ce portrait comment de telles ‘chinoiseries’ purent influencer l'imaginaire de l'écrivain.” »

⁴³⁷ Voir, Denise Aebersold, « La quête parodique de la fleur du Tibet (symbolisme du voyage dans *Guignol's band*) », in : *Actes du colloque international de Londres, L.-F. Céline, (5-7 juillet 1988)*, Tusson et Paris, Du Lérot et Société des Etudes Céliniennes, 1989, p. 12.

L'effet de synthèse participerait à la dénonciation parodique d'un voyage spirituel où, sous la prétention de l'occulte, il s'agirait d'assimiler des motifs de manière métaphorique, d'occulter le sens rationnel du projet. Parodique ou non, sous cet effet de synthèse le projet devient totalisant : il englobe les différents motifs de la représentation, et devient un schème en puissance. La recherche de Sosthène, les préceptes du livre de *Végas*, prennent alors un sens ascensionnel, ainsi que les divers motifs apparus : la « tara-tohé », par exemple, est « rythmes, mouvement, spirale qui entraîne la matière lourde vers le ciel⁴³⁸ ». Instruments spirituels d'une verticalité, ces motifs déchargent le texte célinien de sa mémoire collective, de l'imagerie traditionnelle d'un corps en chute.

Mais l'ouvrage, livre dans le livre, maintient la vocation ascensionnelle de l'espace-temps à la condition de sa disparition. L'ouvrage s'accomplit par sa propre absence, sa dés-écriture. Axe en puissance, habité par son mouvement interne, le trajet d'une quête verticale résulte de son inactualisation. La *Véga des Stances* est mise à « distance », pour mieux satisfaire la course poétique de la spatialité célinienne, axée vers la fiction. Les préceptes du livre sont eux-mêmes distancés par le caractère comique et grotesque de Sosthène, de ses danses endiablées, qui fonctionnent comme antidote contre le risque d'une actualisation. Le travail de sape qui touche les motifs orientaux de *Guignol's band* renforce, par contradiction, un désir ascensionnel.

Et, s'il est retrouvé, le livre, pour échapper au drame de la pesanteur, doit s'ouvrir et perdre son lecteur. L'échappée du contenu, sous le thème de la danse, rend à l'ouvrage sa légèreté, la possibilité de son ouverture.

Elle a du mal à le trimballer... Il est plus lourd que l'empaillé, même avec ses armes, sa perruque !⁴³⁹ [...] Si c'était fragile !... tout un ballet en miniature... Ça s'envolait !... détails et finesses pine de mouche ! vraiment à vous étourdir en grains de poussière et poils de cul... et puis encore de ballerines genre hirondelles... monstres marins crachant le feu...⁴⁴⁰

La forme pesante du gros livre est contredite par la « finesse », la « fragilité » de son contenu. La métaphore du « ballet » déplace l'écriture, la projette dans un mouvement. Ce corps dynamique, léger, nous en retrouvons la trace dans le portrait de Virginie. Comme sortie

⁴³⁸ *Id.*, p. 16.

⁴³⁹ Ici, la figure de l'« empaillé » renvoie à l'ancêtre conservé, momifié de Sosthène, appelé Achille. Cette figure inclut le lien dépassé du texte à sa mémoire. La momification des morts représente la forme dérisoire d'un passé dont le roman cherche à se défaire. Nous retrouvons le nom d'Achille, appliqué au personnage de l'éditeur Gaston Gallimard, dans la trilogie allemande. La momification de l'éditeur interroge aussi le lien entre le texte écrit et sa relation au temps, dès lors qu'il est édité, fixé par l'écriture : forme déjà morte de la langue contre laquelle le texte célinien s'évertue à lutter.

⁴⁴⁰ *Guignol's band II*, p. 389.

de ce livre d'images, Virginie tire le récit vers une poésie du corps, poésie de la légèreté, et contient les atouts de la danseuse chère à Céline⁴⁴¹.

2.2 Une apologie du corps

Virginie est cet élément relié à la question de l'écriture, à son sens : sa signification et sa spatialité⁴⁴². Elle représente ce point attirant, à la fois corporel et incorporel, vers lequel le texte se dirige sans ne jamais l'atteindre. Elle incarne un désir, celui de Ferdinand, mais plus largement celui de l'écriture qui construit ce texte. L'espace ascensionnel de *Guignol's band* s'écrit dans la tentation, et demande à rester « désir ». La fiction, sous le signe du désir, reste encore cette dimension du hors-cadre, inactualisable, nécessairement in-actualisée.

Jusqu'où l'écriture, tel un désir insatisfait dont Virginie (après le livre) serait l'objet, progresse-t-elle ? L'extase, charnelle, garantit une écriture ascensionnelle, jusqu'à ce que le corps prêt à être consommé⁴⁴³, soit averti du risque de chute qu'il encourt. Toute approche du corps virginal déclenche une chute menaçante⁴⁴⁴. La virginité de Virginie est posée comme la condition narrative du mouvement fictionnel.

Une mémoire collective, celle d'une tradition judéo-chrétienne, est mise à distance par une relecture du corps, sa suspension ex-statique contre l'inclinaison de la chute. Entre la légèreté proposée par l'ouvrage mystique de la *Véga des Stances*, et le motif de la danseuse

⁴⁴¹ Céline a rencontré à Londres une jeune femme, « plus ou moins danseuse et entraîneuse », Suzanne Germaine Nebout, surnommée Janine, qu'il épousa le 19 janvier 1916, sans faire enregistrer le mariage auprès du Consulat de France. A ce sujet voir les recherches récentes de Gaël Richard, « Janine et Louis : Nouveaux documents sur Londres et Suzanne Nebout » in : *L'Année Céline 2006, op. cit.*, p. 105-126. En prêtant à Virginie les atouts de cette danseuse, Céline transposerait encore à partir de sources autobiographiques. Gaël Richard (*id.*, p. 105-106) confirme, par des éléments biographiques, l'hypothèse d'Henri Godard (*Romans III, op. cit.*, p. 946-947) selon laquelle il existerait un « trait d'union entre les créatures de Céline, la petite Janine de *L'Eglise*, Molly de *Voyage*, Angèle de *Mort à crédit*, Virginie de *Guignol's band*, et la première épouse de Louis Destouches, rencontrée à Londres, au début de la grande guerre. ». Cependant, là où ailleurs le mécanisme de transposition est laissé à sa transparence, il apparaît ici bel et bien dissimulé dans le processus poétique : Virginie reste à un premier niveau de lecture, un motif fictionnel.

⁴⁴² Ici, la dualité jungienne de l'« anima / animus » interprétée par C. G. Jung (voir par exemple *Les racines de la conscience, étude sur l'archétype*, Paris, Buchet-Chastel, 1971) et reprise par Gaston Bachelard (voir, *Poétique de la rêverie, op. cit.*) pourrait montrer comment Virginie constitue ce point attirant qui fascine l'énonciation, mais la dérobe à sa fonction cognitive, conceptuelle. C'est elle qui donne au récit son rythme, sa continuité et sa discontinuité, c'est elle qui façonne la ligne directrice, c'est elle qui permet aussi à la subjectivité célinienne de sortir d'elle-même, d'établir le passage de « l'animus » à « l'anima », de la maîtrise du « je » à son échappée, à son ouverture. Virginie, c'est la sensibilité, l'âme du texte de *Guignol's band*, contre toute définition conceptuelle.

⁴⁴³ Nous pouvons remarquer ce rapport étroit dans *Guignol's band* entre le désir que Ferdinand éprouve pour Virginie et le thème de la consommation alimentaire, sa façon de consommer, d'avaler les aliments à pleine bouche.

⁴⁴⁴ Voir : *Guignol's band II*, p. 515 (Scène où Ferdinand, entre fureur et désir, possède Virginie).

dont on relève les traces en Virginie, le texte célinien soigne le corps, lui rend la possibilité de son élévation. Concilier le principe moteur d'une convoitise et l'inaccomplissement nécessaire de ce désir, cela ne saurait s'exercer que par le mouvement contradictoire d'un trajet ascensionnel. Maintenu dans l'ex-stase, entre jouissance et extériorisation, le corps de Virginie reste le produit d'une échappée. L'aspiration ascensionnelle qu'elle motive échappe à l'actualisation syntagmatique de la langue et historique du récit. Car l'échappée est spatiale mais aussi temporelle. Philippe Destruel rapproche bien ce mouvement extatique d'une transgression mémorielle, expliquant qu'« il faut se laisser glisser vers la mémoire et tout à la fois s'en arracher, pour s'installer dans un espace temporel intermédiaire, excentré, extatique : où le réel se déréalise et le rêve se réalise sous le contrôle de l'écriture !⁴⁴⁵ ».

Virginie est un point de fuite à partir duquel se déploient les grandes lignes poétiques du texte. La spatialité ascensionnelle que promeut l'image de Virginie s'attache au mouvement d'une écriture, entraînée vers la fiction, dans une dimension qui échappe à un cadre formel déterminé, qui se rebelle contre toute fixité sémantique et significative. Le langage perd son sens pour devenir vision ; le langage perd ses limites, son ordre à lui, pour construire une vision unitaire, métaphorique.

Je l'écoute elle... son babillage... c'est de l'oiseau anglais... je comprends pas tout... Elle parle un peu vite... c'est capricieux l'anglais, c'est joueur, c'est espiègle, celui des fillettes... ça rebondit aussi... tinte... rit d'un rien... cabriole... palpite... Quelle gaieté !... Quels bleus reflets clairs et puis mauves... ses yeux me prennent tout... C'est vite fait ! j'oublie... je ne vois plus rien... elle est trop agréable fleur ! oui fleur... je respire... bleuet !... oiseau j'ai dit... j'aime mieux oiseau... tant pis ! Je suis ensorcelé...⁴⁴⁶

Virginie, symbole de renaissance, accompagne l'élévation de la représentation. Comparée à un oiseau, puis à une fleur, Virginie possède les atouts de la renaissance printanière annoncée au fil de *Guignol's band I*. Ces métaphores sont récurrentes dans le second tome. La comparaison de Virginie à une « fleur » l'associe directement à la mythologie de la « Tara-Tohé » que propose la *Véga des Stances*. Selon Henri Godard, la fleur de la Tara-Tohé « pourrait évoquer la Fleur bleue de Novalis dans *Henri d'Ofterdingen*, fleur à la poursuite de laquelle part le héros du roman après l'avoir vue en rêve, et qu'il finit par identifier avec la femme aimée⁴⁴⁷ ». Henri Godard note cependant la distance que prend Céline vis-à-vis du texte de Novalis grâce à la figuration de l'oiseau, thème qui participe à

⁴⁴⁵ Philippe Destruel, *Céline, imaginaire pour une autre fois*, op. cit., p. 174.

⁴⁴⁶ *Guignol's band II*, p. 334.

⁴⁴⁷ Henri Godard, "Notice", in : *Romans III*, op. cit., p. 1003.

l'accentuation d'une verticalité ascensionnelle. L'oiseau n'enlève rien à la symbolique florale, mais la complète, permettant aussi bien la vocation ascensionnelle de cet amour naissant, que l'ascension vers cette Tara-Tohé, fleur sacrée nichée sur le « Toit-du-monde ». Virginie, devenue « oiseau »⁴⁴⁸, en est la projection narrative et corporalisée.

Images chromos d'une déclaration d'amour – le contenu importe moins que tout l'enjeu métaphorique qui le soutient. Du Livre des Végas à la légèreté de Virginie au secret de la fleur « Tara-Tohé » à l'atteinte du « Toit du monde », une quête métaphorique s'articule. Le livre sacré ou le renversement d'une mémoire judéo-chrétienne, l'image de la danseuse ou la construction d'une spatio-temporalité au féminin, le thème floral ou le secret de l'écriture, l'apologie d'une hauteur ou la satisfaction d'un désir – chaque symbole oriente l'écriture célinienne vers un ailleurs ou vers un avenir qui se défie de toute structure.

Pour David Décarie, « la métaphore participe à [un] mouvement d'« a-structuration »⁴⁴⁹ » quand elle est à rapprocher d'un mouvement de « transe ». L'extase dans laquelle se situe le discours romanesque de *Guignol's band*, guidée par le point de fuite que constitue le personnage Virginie, installe ce phénomène d'a-structuration métaphorique. David Décarie s'appuie ici sur les affirmations de Jean Duvigneau pour reconnaître, à travers le processus métaphorique, le travestissement des limites d'un espace-temps référentiel et l'injection du fictionnel (ou de l'imaginaire) dans le plan réalisé du récit :

De même que l'enfant s'empare de n'importe quel objet qu'il asservit à la construction de ses rapports avec le monde, qu'un bout de bois *est* un cheval ou un ruban un navire que, dans le même temps, la connotation des choses est pour ainsi dire infinie, puisqu'ici, dans la transe un morceau de bois quelconque *est* un cheval et qu'un ruban *est* un navire. Les hommes et les femmes, dans la case où va se jouer la transe, réorganisent le réel avec l'imaginaire⁴⁵⁰.

Énonciation susceptible de se faire dans le désordre, la métaphore fonctionne par superposition, substitution, sans qu'il n'y ait nécessairement de subordination. Avec la métaphore, le texte quitte le niveau hiérarchique et structurel de l'espace quand l'outil comparatif disparaît au profit d'une énonciation plus directe, plus performative aussi, à même de traduire la spontanéité du coup de foudre, l'extase et la transe dans laquelle se situe le

⁴⁴⁸ L'analogie se confirme un peu plus loin, Virginie montrant à Ferdinand l'œil d'un petit oiseau dans une lucarne (*Guignol's band II*, p. 335). L'oiseau représente le bonheur dans son caractère éphémère ; toujours prêt à s'envoler, il regarde pour lors le couple se dessiner.

⁴⁴⁹ David Décarie, « Le masque dans *Guignol's band* » in : *Études céliniennes n° 1*, Paris, Société d'études céliniennes, Automne 2005, p. 54

⁴⁵⁰ Jean Duvigneau, *Le Don du rien*, Paris, Stock, 1977, p. 35. Nous n'avons pas consulté directement cet ouvrage, nous le citons à travers l'article de David Décarie, *ibid.*

personnage Ferdinand. De l'ordre de l'étonnement, la métaphore permet une énonciation qui déborde de la simple traduction pour devenir inventive. Cette métaphorisation de l'espace référentiel (éléments donnés comme réalisés dans le récit) s'élabore dans un présent synthétique nécessaire à la libération du texte célinien, à son ouverture vers le fictionnel.

La métaphore est transgressive, elle détruit selon Tara Collington (qui reprend le propos de Paul Ricœur) « les structures linguistiques en place mais aussi les structures existantes de la réalité⁴⁵¹ ». La métaphore déborde la structure et s'affirme ainsi comme une construction énonciative libératrice. La libération ne saurait se faire sans transgression. Mais la transgression reste guidée par un devenir du texte que Paul Ricœur qualifie de « fiction heuristique » : la métaphore, moins descriptive qu'elle n'y paraît, se réclame de l'invention ou de la « redéfinition » du monde. Dans *Guignol's band*, elle incite à la reconnaissance d'une dimension plus autonome, ce que nous nommons « fiction ».

La métaphore est transgressive dans le sens où elle ne respecte pas l'ordre structurel de l'espace, où elle implique une forme bousculée de la pensée. La métaphore est transgressive et induit un espace transgressif. Virginie, objet qui soutient la voix métaphorique du personnage célinien, n'est-elle pas, avant l'heure, la représentation d'une Lolita ? Ici, l'idole virgine incarne une pureté que sa référence littéraire ne saurait tromper⁴⁵². L'amour énoncé à l'égard de cette fillette représente un « risque⁴⁵³ » qui place Ferdinand du côté de la subversion. De l'autre côté des lois structurelles et morales, l'espace représenté apparaît transgressif. S'appuyant encore sur les propos de Jean Duvigneau, David Décarie conçoit la transe dans laquelle se situe le personnage Ferdinand, et qui donne lieu à un processus métaphorique, moins comme une progression vers le Dehors, que comme une régression qui conduit à une transgression.

La transe dissout le réel. Elle est une régression [...] ou encore un délire. [...] La transe est profondément ambivalente, la jouissance qu'elle procure se paye de la perte du « Moi ». Elle est le viol de l'individu, fusion avec la foule⁴⁵⁴.

Loin d'accuser ce que David Décarie envisage comme une régression du « je » devant l'explosion de ses propres limites, le texte célinien semble en faire profiter son personnage,

⁴⁵¹ Tara Collington, *Lectures chronotopiques*, op. cit., p. 30.

⁴⁵² Bernardin de Saint-Pierre, *Paul et Virginie*. Céline reprend l'idylle romanesque qu'il détourne déjà dans un de ses ballets intitulé : *Voyou Paul. Brave Virginie*. Ce texte, aux côtés de *La Naissance d'une fée* et de *Van Bagaden*, aurait été écrit entre 1935 et 1937. Pascal Fouché (dir.) a publié ces arguments de ballets dans *Cahiers Céline 8*, op. cit.

⁴⁵³ *Guignol's band II*, p. 338.

⁴⁵⁴ David Décarie, « Le masque dans *Guignol's band* » in : *Etudes céliniennes n° 1*, op. cit., p. 54.

son énonciation, sa représentation. Aussi transgressive soit-elle, d'un point de vue structurel et moral, la transe dans laquelle se projette Ferdinand aux côtés de Virginie participe à un oubli de « soi » qui stipule une ouverture, une capacité de transposition. Qu'on se rappelle à cet égard l'apostrophe de l'auteur à son lecteur dans la préface de *Guignol's band I* :

*Vous occupez pas tant de moi-même ! faites-le marcher votre petit cœur !
Ca sera tout ce que vous y mettrez ! l'orage ou la flûte ! comme aux Enfers, comme
chez les Anges !⁴⁵⁵*

Papillonnante, déjà danseuse, Virginie contredit la loi de la gravité, cette pesanteur des idées, cette pesanteur de l'intellect, elle propose une évasion, un oubli, et même une reconfiguration spatio-temporelle du récit. Le « je », aux côtés de Virginie, se désapproprie de lui-même, se laisse emporter vers un ailleurs, en-dehors des limites mémorielles fixées depuis *Mort à crédit*. Toute la spatialité de ce roman est orientée vers ce point de fuite. Virginie, moteur d'une écriture du féminin, au féminin, légèreté indomptable du corps, est un motif transformationnel. Virginie transforme le rapport du sujet à l'espace. Sa représentation charnelle concrétise la symbolique ascensionnelle de la « Tara-tohé »⁴⁵⁶ qui conserve elle-même le secret de l'écriture, celui de la transposition.

Ce n'est pas tout ! Tara-Tohé ! Charme de l'Être !... Le poids s'échappe de votre corps !... Vous avez saisi la Fleur !... Les Ondes vous saisissent, vous entraînent à votre tour ! elles vous emportent !... elles vous transposent !... où vous voulez !⁴⁵⁷

Le mécanisme de transposition, bien expliqué par Henri Godard sur le plan poétique, sert moins la reconnaissance d'un substrat mémoriel qu'une mise à distance. La transposition livre à la représentation une spatialité ascensionnelle. L'axe vertical, désormais défini, se précise sous la direction d'un allègement. La légèreté fait de Virginie le motif désiré d'un trajet ascensionnel. La Tara-Tohé, point de fuite burlesque de l'écriture, trouve en Virginie une expression charnelle qui, devenu « incorporel », ne saurait contredire sa destinée spatiale :

⁴⁵⁵ *Guignol's band I*, p. 86.

⁴⁵⁶ Pour la symbolique de cette fleur, voir : Denise Aebersold, *Goétie de Céline*, *op. cit.*, p. 228. Selon Denise Aebersold, « Tara » vient de la déesse bouddhique au double aspect, tantôt douce et compatissante comme Virginie, tantôt plus rigide. Nous retrouvons, avec cette ambivalence, le mythe de la fée-sorcière. Denise Aebersold ajoute que « Tara-Tohé » « retentit comme un éclat de rire » car c'est un terme qui résulte de deux exclamations : « Taratata ! » (onomatopée familière à Céline qui, déjà dans *Mort à crédit*, se trouve liée au lexique floral : voir *Romans I*, *op. cit.*, p. 1091) et « Ohé ! ». La Tara-Tohé porte aussi le nom d' « Armadalis » désignée comme « Fleur des Mages » (*Guignol's band I*, p. 284). Dans « Armadalis », nous entendons « Amaryllis » (fleur qui ressemble à un lys rouge pourpre) et « Armada » (l'or des Trésors sous-marins de la flotte espagnole). Ces deux sens, « amaryllis » et « armada », induisent une coloration rouge et or qui est explicitement affirmée à propos de la Tara-Tohé dans le texte.

⁴⁵⁷ *Guignol's band II*, p. 289-290.

« La pesanteur n'est plus pour vous ! Vous êtes entré [...] dans la quatrième dimension ! » et peut-être dans la fiction.

3. Actualisation de la fiction : métamorphose spatio-temporelle et poïétique

Deux grands parcours dessinent le récit et tracent le hors-cadre de *Guignol's band II*, une géographie fictionnelle. En interrogeant, les derniers lieux qui jalonnent ce parcours, nous tenterons de comprendre comment s'actualise ce mouvement fictionnel, comment le texte progresse d'une fiction-désir (nécessairement inactualisée) à sa satisfaction ?

3.1 Contamination entre mémoire et fiction

3.1.1 Le Passage londonien

Le premier parcours est défaillant dans le sens où il ne répond pas à son objectif narratif : Ferdinand chargé d'aller chercher du matériel, aidé de Virginie, ramène autre chose que le « barda » annoncé. Se jouerait dans *Guignol's band* la métamorphose du « barda ». Le déplacement s'allonge dans l'espace⁴⁵⁸ et le temps⁴⁵⁹ ; il prend la forme d'une évasion qui trahit le poids du barda⁴⁶⁰, c'est-à-dire l'attachement référentiel du récit à un vécu, une mémoire⁴⁶¹. Il faut attendre *Guignol's band II* pour que Bardamu se réalise dans ce Ferdinand qui apprend progressivement à s'alléger.

Cette métamorphose n'est pas si évidente. Un premier lieu expose ces difficultés :

Là entre Wardour et Guilford j'avais repéré, y avait longtemps, dès mes premières semaines à Londres, tout un méli-mélo de boutiques qu'étaient vraiment comme un

⁴⁵⁸ Dès le départ, l'idée d'une illimitation spatiale intervient : *Id.*, p. 409 : « Jusqu'à Soho, Tottenham faudrait que je poulope, jusqu'à Broms pour les tubulures, [...] plus loin encore que Shisterhurst, pour tout Londres [...] »

⁴⁵⁹ De même, illimitation sur le plan temporel : *Id.*, p. 410 : « Si je fonçais du matin au soir, que je drope comme un zèbre, j'y arriverais peut-être en quinze... vingt jours... on a calculé à peu près, juste pour l'essentiel c'est-à-dire... »

⁴⁶⁰ *Id.*, p. 448 : « on porte le sac entre nous deux... chacun son bout... je suis bien content !... Ca balance *Pfloc* ! elle lâche son bout... tout me part dans les pompes ! je hurle ! ca débouline plein la chaussée... maintenant faut que je coure saute après !... toutes les petites viroles au ruisseau ! »

⁴⁶¹ Voir ci-dessus p. 189-191 : analyse du « barda » célinien en rapport avec l'image de la « mère ».

musée question souvenirs de voyages, curiosités, mappemondes, chromos, antiquités de tous les pays, estampes de voiliers, boussoles, poissons empaillés, albatros...⁴⁶²

Une galerie de boutiques formule la possibilité d'un détachement, réactivant le grand thème du voyage. Sur le plan sémantique, l'énumération des objets suffit à signifier un ailleurs. Sur le plan stylistique, l'énumération agrandit l'espace visité. Se substitue à l'axe syntagmatique du récit un axe paradigmatique qui privilégie l'hétérogénéité lexicale du texte. Cette nature paradigmatique de la langue, ici figurée en présence, donne au point de suspension un rôle littéral : ils servent à la suspension paradigmatique d'un axe vertical, celui en lequel l'énonciateur vient puiser sa matière lexicale. Analysée sous un plan stylistique, l'énumération permet d'illimenter l'espace de manière verticale. Virginie, auprès de Ferdinand, n'est pas innocente. Motif ascensionnel du texte, elle permet cette perspective verticale du lieu, elle induit l'allègement du discours, du personnage et de l'espace.

Le dernier terme de cette énumération pourrait tout gâcher. Derrière le mot « albatros », le célèbre poème baudelairien investit la prose célinienne. Chez Baudelaire, la pesanteur accable le bel oiseau que « [d]es ailes de géant [...] empêchent de marcher ». L'oiseau incapable, anéanti par un corps trop lourd, devient la risée des hommes. L'espace vertical, cet ailleurs, se trouve soudain contredit. Sous cette logique, la suite du texte célinien sombre du côté d'une pesanteur, celle du souvenir, celle de la profondeur identitaire. L'albatros s'investit dans l'énumération comme un miroir contradictoire, métaphore du poète chez Baudelaire, métaphore du narrateur-personnage chez Céline. Ainsi, assistons-nous à un retour négatif qui brise la phase ascensionnelle du texte, et ramène le récit à une source mémorielle :

[...] ça me rappelait le nôtre à Paris comme genre de passage, mais alors bien plus amusant, plus pépère aussi, pas une cohue populo, un égout à foule comme le nôtre... rien que des magasins coloniaux, de l'étrangeté, de l'exotique...⁴⁶³

La comparaison entre les deux « Passages » rappelle combien l'ailleurs existe comparativement (et de façon oppositionnelle) à une dimension connue. La mémoire brise la pureté du déplacement. L'impossibilité du déplacement, exprimée par le poème de Baudelaire, est transposée dans le texte célinien. L'oiseau finit un peu plus loin par devenir « cloporte », insecte rampant brisant toute dimension aérienne, pour ramener le texte vers un réalisme trivial :

⁴⁶² *Guignol's band II*, p. 448.

⁴⁶³ *Ibid.*

[...] pauvre misérable cloporte vous irez jamais vous voir rien, avec vos piteuses bouseuses pattes... grêle insecte merdeux... que vous irez jamais nulle part !⁴⁶⁴

Le texte célinien hésite encore entre l'optimisme rêveur de la fiction et une référentialité mémorielle. Dans cette hésitation, se construit encore un roman de la transition, une forme de point d'intersection entre deux espaces, deux dimensions. *Guignol's band II* (plus que le premier tome d'ailleurs) est un roman de la transformation, qui s'accommode des risques d'un transfert, des jeux de l'équilibre. Entre la verticalité de l'homme debout, dimension déjà ascensionnelle, et le rabaissement constant qui afflige le personnage, se joue la quête d'un équilibre difficile.

Un vertige surprend justement Ferdinand à l'issue de ce « Passage ». Le passage a du mal encore à s'accomplir, déchiré entre un détachement fictionnel et un rattachement mémoriel. La tentation de l'ailleurs se trouve renversée par une logique mémorielle qui, sous cet effet de vertige, ramène au cœur du texte les images violentes du cadavre de Des Peireires (promoteur d'une dynamique ascensionnelle dès *Mort à crédit*) et celui du colonel Des Entrayes. Les images plus présentes de Matthew, de Nelson (proche du personnage Cascade) réinvestissent aussi le texte sous l'envergure de la paranoïa.

Le désir de l'ailleurs se dérobe derrière la peur de son impossibilité, en une paranoïa qui brise la dynamique ascensionnelle du texte. Mais rien n'est figé, le rapport fiction / mémoire n'en finit pas de se jouer, métamorphosant le texte sous une dynamique verticale. La crise de vertige passée, la fiction et sa spatialité ascensionnelle reprend le pas sur l'enfoncement mémoriel. La métamorphose du « barda », de la lourdeur, se reconstruit sous les effets d'une légèreté : « Allez ! hop ! en l'air Virginie !⁴⁶⁵ ». Entre une profondeur mémorielle et une hauteur fictionnelle, se dessine ce qu'Anthony Wall a pu appeler « l'escalier de la fiction⁴⁶⁶ ». Entre deux marches, en progression ou en descente, la spatialité célinienne se définit toujours entre les deux repères que sont Fiction et Mémoire, comme un entre-deux, dont l'ascenseur énonciatif mesure les degrés de « contamination ». La Mémoire (ou le Vécu), en haut de l'escalier, prend effet dans le récit, grâce à un mouvement de chute. La Fiction, au plus bas de l'escalier, prend effet à travers un mouvement ascensionnel. Les extrémités de l'escalier – la marche dominante de la mémoire et la marche sous-jacente de la fiction – sont transgressées par un trajet esthétique qui en inverse les données.

⁴⁶⁴ *Id.*, p. 448-449.

⁴⁶⁵ *Id.*, p. 450.

⁴⁶⁶ Voir ci-dessus p. 205-211.

3.1.2 Entre *Hyde Park* et le *Touit-Touit Club*

Le texte célinien cherche à déplacer le critère d'une définition oppositionnelle de la fiction : la fiction ne serait plus seulement le fait d'un contraste spatio-temporel en vis-à-vis d'une mémoire⁴⁶⁷ ; la fiction ne serait plus cette contre-mémoire. Par le dépassement de l'opposition, fiction et mémoire interviendraient communément pour construire une nouvelle dimension. Par la réhabilitation d'un niveau mémoriel, prêt à être transformé, la fiction trouverait chez Céline, le moyen de son actualisation.

A observer les derniers lieux du récit, nous relevons un trait important : la disparition d'une frontière entre vivants et morts. La séparation n'existe plus. En faisant disparaître cette limite, au-delà de simplement exploiter la thématique fantomatique, Céline transgresse une loi fondamentale. Le temps est violenté dès lors que ses repères existentiels (vie / mort) ne se distinguent plus. L'espace est violenté dès lors qu'il perd ses limites existentielles.

Cette violence atteint l'opposition constitutive du récit célinien, entre Mémoire (ou Vécu) et Fiction, c'est-à-dire aussi entre les temps du passé et du présent (inédit / ouvert à l'avenir). La fiction déborde sur le récit mémoriel, mêlant à des souvenirs effectifs les images d'un délire : la projection paranoïaque reformule le passé narratif. La mémoire déborde sur le récit fictionnel, ramenant au cœur du présent des figures passées, mortes : la rétention paranoïaque reformule le présent narratif.

Hyde Park est le premier lieu où disparaît cette limite entre monde des vivants et monde des morts. Tandis que Ferdinand, en un délire amoureux, évoque la vie dans toute sa splendeur et sa hauteur⁴⁶⁸, survient une étrange rencontre : celle de Mille-Pattes. Le conte anglais de Stevenson, *Strange case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, s'incarne dans ce lieu

⁴⁶⁷ Il s'agit ici de sortir d'un certain manichéisme dont s'amuse d'ailleurs Céline lui-même. Denise Aebersold a bien su repérer ce manichéisme en parlant d'une « œuvre au blanc » contre le tropisme nocturne des premiers romans céliniens (du *Voyage* surtout). [Voir « La quête parodique de la fleur du Tibet (symbolisme du voyage dans *Guignol's band*) », in : *Actes du colloque international de Londres, L.-F. Céline, (5-7 juillet 1988), op. cit.*, p. 11-22. Voir aussi *Goétie de Céline, op. cit.*] Mais, en restant à cette vision oppositionnelle, sa lecture conclut à une impossible renaissance pourtant promise par des motifs ascensionnels dans *Guignol's band*. Selon une lecture plus nuancée, qui tient compte de ce manichéisme comme d'un élément lui-même parodique dans le texte célinien, le thème de la renaissance, associé à une poétique de la fiction, ne peut s'actualiser que dans le recours au « noir » (pour reprendre le vocabulaire chromatique de Denise Aebersold), c'est-à-dire aux formes mémorielles qui dessinent le plan réalisé, aussi négatif soit-il, du récit. La poétique des formes imaginaires, comme des formes d'écriture célinienne, reste une affaire de nuance – car c'est à partir de la nuance que la transformation devient possible.

⁴⁶⁸ Nous pouvons ici relever quelques uns de ces motifs pour exposer l'insistance de la représentation sur le mode ascensionnel – *Guignol's band II*, p. 460 : « des fleurs qu'il y aura », « des volubilis géants », « kyrielles d'oiseaux-lyres », « colibris si menus qu'ils se battent avec les coccinelles », des « papillons [...] si lumineux d'espèce qu'on a pas besoin de lampe dans la nuit », des « poissons qui volent ».

significatif (Hyde parc). Mille-Pattes est un revenant du monde des morts : passé sous la rame de métro, il est cette victime qui revient à la face de Ferdinand. Mille-Pattes, comme Hyde est « cet homme qui se cache », un homme masqué, qui parallèlement se révèle dans l'acte de son dérobement⁴⁶⁹. Si Virginie « le regarde tout fixe », Ferdinand ne peut regarder cet homme. Son propre regard se dérobe et construit le dérobement de Mille-Pattes. Homme dérobé, il sent la mort : son odeur nauséabonde, rattachée à la plaie qui lui coupe le cou (Hyde / hideur), en fait un mort-vivant.

Mille-Pattes devient un double identitaire, pure création schizophrénique. Entre Ferdinand et Mille-Pattes, Virginie devient un témoin à séduire. A pencher, à défaut de bonté (Ferdinand), du côté du mal (Mille-Pattes), Virginie serait elle-même victime de dédoublement. De la « femme-fée » à la « femme-sorcière »⁴⁷⁰, elle n'échappe pas à un dualisme traditionnel, manichéen. Pour Denise Aebersold, Virginie est ce produit virginal à même d'adhérer à une sorcellerie contradictoire ; la magie blanche pactise avec la magie noire, cette « foi dans l'ombre », appelée « goétie ». Virginie est un motif jaloué, une image déchirée. Et si son ambivalence reste la conséquence d'un premier dédoublement – celui de Ferdinand et Mille-Pattes – elle accomplit le passage entre deux mondes, deux visions. Elle réconcilie les contrastes du texte et constitue une fois de plus le point révélateur (après en être le moteur) de la spatio-temporalité célinienne.

Face à Mille-Pattes, et par l'intermédiaire de Virginie, Ferdinand n'est plus protégé par la frontière qui sépare morts et vivants ; les deux univers se mêlent. La séparation du mal et du bien, ce manichéisme, protecteur sur un plan imaginaire, finit par échouer lorsqu'en toute objectivité, Virginie, après coup, raconte la scène : Ferdinand a joué tous les rôles, celui de Mille-Pattes compris. La fiction fausse le récit mémoriel :

Elle a dit que t'étais devenu fou dans l'après-midi vers Wapping... que t'étais descendu dans un Club... que tu l'avais forcée à descendre... que t'avais voulu qu'elle s'amuse... que tu lui avais fait boire du champagne !... que t'avais crevé tous les paquets... que t'avais tout bahuté aux nègres... tout le bazar... tous les ustensiles...⁴⁷¹

Mille-Pattes, absent dans cette version, est un fantôme de Ferdinand, son double machiavélique. Quels effets spatio-temporels naissent de ce dédoublement ? Le dédoublement

⁴⁶⁹ Anthony Wall, *Superposer, Essai sur les métalangages littéraires*, op. cit., p. 66 : « Le masque n'est pas une dernière strate en qui culminent et se reprennent toutes celles qui se cachent sous sa surface : il est avant tout ce qui permet à toute une panoplie de voix, venant de sources les plus disparates, de se faire entendre en passant par son filtrage. En lui sont contenues des voix que lui-même ne sait imiter. »

⁴⁷⁰ Voir : Pol Vandromme, *Du côté de Céline, Lili*. Bruxelles, éd. de la revue célinienne, 1983.

⁴⁷¹ *Guignol's band II*, p. 519.

est une façon d'élargir le plan de l'espace identitaire, de construire un cadre plus large et plus ambigu. Toute l'unité de l'espace romanesque est mise en question. L'ambivalence entre hauteur (effet fictionnel) et profondeur (effet mémoriel) semble réinvestie. Pourtant, loin de s'opposer, ces deux pôles structurels de l'espace finissent, sur un plan vertical par se confondre. Mille-Pattes, incarnation d'une mémoire, d'un passé achevé, est un souvenir qui s'associe aux modalités fictionnelles du texte. Sous ce rapport, la mémoire incarnée par Mille-Pattes, mémoire du crime⁴⁷², mémoire de la mort qu'affiche sa blessure⁴⁷³, loin de ramener l'espace romanesque du côté de sa profondeur, accentue sa perspective ascensionnelle.

J'entends ma voix je la reconnais pas... je peux pas me retenir... c'est moche... ma voix sort tout drôle... elle a changé comme la sienne... toute blanche qu'elle est, tout en l'air... qu'est-ce que je fous avec cette voix-là ?⁴⁷⁴

La voix de Ferdinand se trouve contaminée, neutralisée : « blanche », « tout en l'air ». Par cette neutralisation, l'identité vivante de Ferdinand se trouve rejetée. Le centre identitaire perd une fois de plus sa force. Mais, par cette neutralisation, qui le rapproche de la mort, une liberté spatiale intervient : un mode ascensionnel.

Le motif thématique de la « voix » acquiert une valeur métalinguistique : la voix du personnage qui se transforme, engage plus largement la métamorphose de la voix narrative, énonciative, poétique. La langue, première priorité du texte célinien, se métamorphose. Le récit relate indirectement cette métamorphose. Mille-Pattes est un conducteur ascensionnel qui permet l'unification entre mémoire et fiction.

La scène du *Touit-Touit Club*, cabaret londonien, approuve un « genre funambule⁴⁷⁵ » qui repose la question de l'équilibre et de la hauteur. Si les acrobaties de Mille-Pattes étirent l'espace représenté du *Touit-Touit Club* en une dynamique ascensionnelle, le cabaret importe aussi grâce aux motifs des miroirs qui le composent. Le miroir est à la fois un principe mémoriel, qui agit comme un rappel pour favoriser l'esthétique du double identitaire et du dédoublement spatial. En même temps, qu'il mémorise l'image et la redessine, le miroir élargit l'espace et adhère dès lors au principe de la fiction célinienne. Entre mémoire et fiction, le miroir s'impose ici comme un motif transitionnel. Il exprime une fois de plus le

⁴⁷² Ferdinand, qui croit à un complot, pousse le surnommé Mille-Pattes, sous la rame du métro Voir *Guignol's band I*, p. 254-255.

⁴⁷³ *Guignol's band II*, p. 472 : « Là plein dans l'oreille... tout vert que c'est dans son cou, et puis arraché des bouts de chair... et puis une sorte d'humeur qui coule... et puis des bouts de peau roses et jaunes. »

⁴⁷⁴ *Id.*, p. 462-463.

⁴⁷⁵ *Id.*, p. 464.

passage de la sphère mémorielle à une dimension plus libérée, plus fictive, l'assimilation – et non la contradiction – entre « mémoire » et « fiction ».

3.1.3 Au *Moore and Cheese*

Motivée par la convocation de Scotland Yard, la fuite du trio (Ferdinand, Virginie, Sosthène), à la fin de *Guignol's band II*, prend le sens d'une désertion. D'un point de vue poétique, ce second déplacement dans Londres (pour *Guignol's band II*) paraît plus ouvert que le précédent. Moins réticent face aux formes de la mémoire, maintenant assimilées à l'enjeu fictionnel du texte, le personnage se laisse tenter par un retour. La mémoire devient charmeuse : « C'était effronté d'aller se faire voir encore par là ... Tant pis ! L'attirance !⁴⁷⁶ ». La mémoire n'effraye plus, elle attire. Elle a été comme neutralisée depuis le rejet du centre identitaire, puis assimilée, contaminée, sur l'escalier de la fiction. Cette mémoire perd son statut de repère. Support instable, elle confirme la thèse d'une absence de limite entre le monde des morts et le monde des vivants.

Le *Moore and Cheese* où pénètrent les personnages est une image sortie du passé, hantée par des revenants, Cascade, ses filles, Mille-Pattes... et surtout le cadavre de Titus Van Claben le jour de la Saint-Ferdinand. Ce retour des morts ou des figures du passé, loin de fermer l'espace-temps de la représentation, profite à son ouverture. La description du pub insiste sur l'idée d'un agrandissement comme si une limite avait été franchie : « Dis-donc t'es plus vaste qu'au *Dingby* ! tu t'es agrandi par le fait !⁴⁷⁷ ». La prospérité de Prospero est une boutade ironique qui cache l'état d'une démesure, d'une illimitation, témoignage d'un hors-cadre fictionnel. Le lieu qui a une vue sur le mouvement des docks, pousse Ferdinand à l'évasion. Le motif du *Kong Hamsün* cristallise ce désir d'évasion. Le *Kong Hamsün*, nouvelle métaphore de l'écriture, prolonge l'image symbolique de la Tara-Tohé : les couleurs « en or jaune et rouges aux écus » qui précisent son nom permettent ce rapprochement. Sa signification onomastique, identifiée par Henri Godard⁴⁷⁸, aussi. Empruntant son nom à l'écrivain norvégien Knut Hamsun, le navire métaphorise la perspective poétique du texte

⁴⁷⁶ *Id.*, p. 651.

⁴⁷⁷ *Id.*, p. 657.

⁴⁷⁸ Henri Godard, Note 3 de la p. 670, in : *Romans III, op. cit.*, p. 1154 : « L'orthographe donnée au nom dans l'édition de 1964 (*Hamsuns*) masquait en partie la référence au grand romancier norvégien Knut Hamsun (1859-1952), que l'orthographe du manuscrit restituée ici se contente en quelque sorte de franciser. Son association au titre de Roi (que suggère la racine germanique *Kong*) semble donner à cette référence le caractère d'un hommage. »

célinien, intègre une nouvelle fois ce pôle recherché de la fiction. Henri Godard explique comment la relation entre Céline et Knut Hamsun, au-delà d'un lien idéologique⁴⁷⁹, se mesure à travers une imagerie fictive, *La légende du roi Krogold*⁴⁸⁰.

Si l'embarquement sur le *Kong Hamsün* ne se fait pas, c'est peut-être que le récit satisfait déjà un détachement spatio-temporel essentiel à la fiction. Par la contestation d'une limite entre monde des morts et monde des vivants, toute une structure cadrée, protectrice, se défait. Cette a-structuralité suffit à une libération textuelle. Cette libération désigne moins le privilège accordé à une poétique de la fiction et l'abandon d'une poétique mémorielle qu'une assimilation de leurs données respectives. La transposition précisée par Henri Godard trouve son sens total, par cette confusion de deux dimensions qui l'une par rapport à l'autre se transcendent et se dépassent. Là où thème fictionnel et thème mémoriel ne cessaient de s'opposer, les deux pôles définitoires du texte finissent par se confondre, en sorte qu'il ne soit plus possible, pour le personnage ou pour le lecteur, de discerner des degrés de « réalité » ou des degrés de « fictionnalité ». Le texte célinien sort d'une entreprise justificatrice. La question du « degré » cesse d'être posée, et à travers elle toute une culpabilité s'envole. La crise de la fiction des années trente, cette culpabilité que les romanciers ressentent à s'éloigner de la vérité, ne semble plus avoir de prise sur l'œuvre célinienne. La fiction cesse d'être comprise comme mensongère. La mémoire cesse de constituer la seule vérité du récit. La mémoire est contaminée par la fiction. La fiction est contaminée par la mémoire. Henri Godard note lui-même cette acmé de la transposition célinienne dans *Guignol's band* :

Guignol's band appartient [...] à un moment où l'appui pris sur l'expérience laisse à la transposition toute latitude de s'exercer selon diverses sortes d'exigences ou de tentations. [...] La relation à l'expérience qui définit les trois romans du cycle de Ferdinand laisse plus de champ qu'ailleurs aux différents facteurs de la transposition⁴⁸¹.

Le texte célinien ne s'affirme plus comme une mémoire rongée par le regret de la fiction. Le texte célinien ne s'affirme plus comme une fiction morcelée, fragmentaire, se

⁴⁷⁹ Les deux écrivains partageant pendant la guerre des convictions idéologiques assez proches.

⁴⁸⁰ Henri Godard, Note 3 de la p. 670, in : *Romans III, op. cit.*, p. 1154-1155 : « Si l'on se souvient que la capitale de la Norvège, l'actuelle Oslo, a porté jusqu'en 1924 le nom de Christiania, on s'avise que la Christianie dans laquelle entre le roi Krogold dans la légende (*Mort à crédit*, t. I, p. 646) pouvait être au début des années trente une référence à la Norvège, et qu'il n'est pas impossible que cette référence ait déjà quelque chose à voir avec Hamsun : le nom de Christiania apparaît en effet de manière frappante à la dernière page du roman de Hamsun, *La Faim* (1890), pour désigner la ville auparavant anonyme dans laquelle s'est située toute l'histoire, et cela au moment où le héros-narrateur vient de chercher à sortir d'une situation sans issue en s'enrôlant à bord d'un navire en partance. On peut être sensible, en relisant *La Faim*, à certaines analogies de situations, de péripéties et de réactions avec celles que l'on trouve dans les romans de Céline. »

⁴⁸¹ Henri Godard, « Notice », in : *Id.*, p. 990.

sentant coupable. Le texte célinien trouve dans l'entremêlement entre mémoire et fiction, le pouvoir constant de ses déplacements, ce qui sur un plan spatio-temporel répond à un désir de liberté.

3.2 Condensation mémorielle et explosion fictive

Supprimée, la limite entre mémoire et fiction, entre passé et avenir, entre réalité et invention, déstabilise le récit. Le lieu n'assure plus l'ancrage événementiel de l'histoire. Avec la remise en question du « lieu », c'est tout un « avoir lieu », la réalité effective des événements qui est portée à son incertitude.

[...]... depuis la soirée du *Touit-Touit*... Peut-être que c'était juste une fièvre ?... une lubie de ma part ? ... un accès ? ... que j'avais tout imaginé ?... que rien avait vraiment eu lieu ?... Le *Dingby* non plus !... ni le reste ?... une berluie furieuse !⁴⁸²

Le narrateur s'interroge sur les limites de la réalité et de la fiction. Le lieu de *Willesden* ne semble pas prêt à contenir le sujet dans la réalité. Le délire mystique, récurrent, de Sosthène sur la « Tara-Tohé » accentue d'autant plus l'incertitude de Ferdinand : avec l'injure amicale de la folie [« Taré tu es »] et le constat d'une mort latente [« tara tué »], la Tara-Tohé rappelle le lieu hallucinatoire du « Tarapout⁴⁸³ », porte ouverte vers la fiction dans *Voyage*. Sous un tel rapport, les limites de Willesden sont prêtes à exploser, à se transformer.

Ferdinand, chargé de mettre de l'ordre dans l'atelier de *Willesden*, est victime d'un désordre psychologique. L'extrait cité montre comment par un principe de « condensation » le texte célinien est capable de passer de la sphère mémorielle à la dimension fictive : tous les souvenirs se trouvent condensés, c'est-à-dire rapprochés les uns des autres sans qu'il n'y ait plus de limite ni de distance entre eux. L'espace romanesque devient la condensation d'une mémoire en désordre. Sous cet effet de condensation, la mémoire saturée, se montre explosive. Le vide ne joue plus son rôle de clarté, l'oubli ne favorise plus la structuration et la sélection mémorielle. Aucune diachronie, linéarité n'est repérable dans la dictée de cette mémoire. L'espace devient synchronique : il n'est plus hiérarchisé selon les critères du temps, mais selon ceux d'une émotivité, du drame qui investit chaque motif cité (la Mort, le Feu, l'Amour). La mémoire est présente, mais condensée à l'excès, elle devient fiction. Elle subit

⁴⁸² *Guignol's band II*, p. 532.

⁴⁸³ C'est après cet épisode qu'a lieu la scène de l'envolée des morts au-dessus de la Butte Montmartre dans *Voyage au bout de la nuit*. Voir ci-dessus p. 153.

une transposition qui finit par faire exploser le système, la structure de l'énonciation, et de l'espace désigné. Ferdinand transformé en cheval, devenu cheval, explique bien cette violence subjective du personnage, et son désir de s'extraire de la structure. Motif récurrent de la libération célinienne, le cheval refait surface.

Toute ma force est revenue ! Et bien pire encore tel un cheval ! Cheval nom de Dieu ! Quatre ferrures ! Que j'étincelle plein les parois comme je piaffe, jaillis ! Tout le fond qui m'a décollé, tout l'agglutination ! ah ! ça me redonne mes effranches⁴⁸⁴, j'étouffais par là ! vous avez pas vu toute ma force ! Que l'avachi fol ardent boume !⁴⁸⁵

Le délire continue, s'accroît. Nous assistons cinq pages plus loin, à un désir d'extraction toujours plus fort. Tandis que Ferdinand est maîtrisé par ses compagnons, nous entendons résonner le rythme célinien de la liberté : *Tag ! Tag ! Pam !*⁴⁸⁶ Ferdinand devient ce cheval déchaîné, désenchaîné (« Je romps tous les liens !... me voilà reparti au galop...⁴⁸⁷ »). Le cadre de *Willesden* explose et avec lui le chronotope du lieu. Le lieu laisse place au non-lieu, et l'ancrage spatio-temporel, structurel du récit, à une sorte d'a-chronotopicité, de mouvement constant où priment l'informel et la synchronie narrative.

La contestation chronotopique du lieu prône une nouvelle définition de l'espace de représentation que Céline se charge d'inclure dans ses deux prochains romans (*Féerie pour une autre fois*). Mais déjà, à la fin du récit, Ferdinand, investi par la voix du narrateur, voire de l'auteur, ne précise-t-il pas cet avenir du texte célinien ? Un brouillard se dissipe, brouillard auquel s'identifie tout un brouillon stylistique, des énoncés lancés, dans une confusion directionnelle, une forme a-structurelle :

« Le grand péril ! Traîtrise des buées du fleuve glauque ! enlacent, lovent, *love, love !* » je m'énerve ! « Flocons ! Flocons ! vous m'entendez ?... elles avancent ! Dansent ! Demi-tour nous ! Esquive ! Rive ! Chutt ! *Pfouitt !* Demi-tour ! Plus de Millway ! Traîtrise floue ! Plus de transbord ! Brouille ! Brouillons ! Brouillards m'amours ! Brouillons nos voies ! Brouille bien brouille le dernier ! *Pfouitt !* Je me comprends !⁴⁸⁸

⁴⁸⁴ Henri Godard, Note 1 de la p. 590, in : *Romans III, op. cit.*, p. 1138 : « Le mot *effranche* est ignoré de tous les dictionnaires que j'ai pu consulter. Le contexte semble lui donner ici le sens de "coudées franches", "aises", mais dans la variante *c* de la page 594, il apparaît au singulier comme leçon de substitution pour "trombe" et "horde", ce qui pourrait orienter vers un sens plus précis d' "espace suffisant pour une charge". »

⁴⁸⁵ *Guignol's band II*, p. 590.

⁴⁸⁶ *Id.*, p. 595.

⁴⁸⁷ *Ibid.*

⁴⁸⁸ *Id.*, p. 749.

Entre un demi-tour sur soi-même, la reconnaissance de formes mémorielles, et le tremblement figuratif de la fiction, se dessine un brouillage. Ce brouillage poétique empêche un saisissement formel et conceptuel de l'espace romanesque. Le problème posé par l'a-structuralité du texte, le hors-cadre du récit, est celui d'une pensée poétique. Si le roman est un produit conçu, conceptualisé, porteur d'une dynamique, dont nous avons tenté de retrouver la trace à travers une étude de la spatio-temporalité célinienne, que peut-il en être d'un roman voué à l'informel, à la déstructuration ? Y aurait-il une pensée romanesque de l'a-structurel ? Ou bien, le roman échapperait-il, au risque de se perdre dans sa défiguration, à toute structure, c'est-à-dire au mode cognitif et conceptuel de la pensée ? Comment pourrait-il exister en dehors, ou plutôt contre la pensée ? Ici, se dessinerait le nouvel enjeu de l'écriture célinienne.

Parce que *Guignol's band* appartient au triptyque qu'il forme avec *Mort à crédit* et *Casse-pipe*, le roman est habité par un enjeu mémoriel. Mais, en ses premières étapes narratives figurées en des lieux précis, s'opère la neutralisation du centre identitaire. L'explosion du cadre maternel (*Dingby*) puis du cadre paternel (*Leicester*) permet au récit de se perdre dans une errance bénéfique. L'errance implique un nouveau rapport à l'espace : par l'inédit, l'utopie et le désordre, l'espace-temps exulte à travers un rythme transgressif. Ce rythme fait bouger les formes de la représentation, substitue à sa fixation structurelle une dynamique informelle.

Ce mouvement informel conduit à la définition d'une fiction ascensionnelle et immanente (car liée à une apologie du corps). S'actualisant, cette fiction, écartée de la stricte opposition mémorielle, tire vers elle cette mémoire, en fait non plus un contrepois consensuel, mais une source imaginaire prête à être contaminée, condensée, transposée. La limite, entre fiction et mémoire, n'existe plus, et c'est au prix de cette confusion que le dépassement peut se faire. Ce dépassement de la fiction se dégage de sa qualité insurrectionnelle (postulée depuis *Casse-pipe*), de cet effort transgressif du texte qui affiche un désordre seulement oppositionnel. La fiction commence à trouver un sens plein, une autonomie qui, loin de rejeter la mémoire, la métamorphose. La mémoire permet à la fiction de ne plus seulement être rêvée. La mémoire permet l'actualisation de la fiction. Elle est cette source brute qui, remodelée, déstructurée par une énonciation émotive, donne une matière à la fiction sans ne plus l'enfermer dans un ancrage référentiel (vécu).

Mort à crédit reformule la problématique du *Voyage au bout de la nuit*, celle d'un sujet blessé qui assimile ses blessures pour mieux les dépasser. En trois temps, le récit reconstruit ce cheminement, du cloisonnement du sujet en un cercle dès lors familial à sa libération qui ne peut se rêver ou s'actualiser (même si des échecs s'en suivent) qu'à partir d'une profondeur. L'issue, comme dans *Voyage au bout de la nuit*, n'est pas le lot d'un « ailleurs », d'un espace-temps utopique, mais se situe au niveau d'une corporéité prosaïque, où le sujet comme vidé de sa pensée, de sa langue aussi, trouve une échappatoire. Au point de sa disparition, derrière le brouillage d'un paysage anglais, le personnage trouve à se libérer. Le mutisme, qui brise toute communication – le sujet romanesque est un être de communication, fait de voix multiples qui lui appartiennent ou le pénètrent –, permet sa corporéisation et son détachement. Le détachement prend dans *Mort à crédit* la forme d'une fiction enfantine. Du côté de la légende, ou d'un merveilleux scientifique, se déploient des rêves de hauteur. Si les expériences auprès de l'inventeur Courtial Des Pereires finissent en déconfiture grotesque, le personnage célinien goûte de plus près, déjà, à cette fiction. La fiction devient objet de désir, contrepoint évident d'une mémoire jusque-là étouffante, cloisonnante.

Parce qu'avec *Mort à crédit*, la réitération de cette circularité – modèle de vanité chez Céline – trouve une nouvelle fois à se contredire (d'un point de vue narratif, par le redoublement ironique du « Familistère »), parce que le personnage plonge, plus encore que dans *Voyage*, du côté d'une profondeur qui l'habite, une surface semble transgressée, un axe vertical confirmé. Cet axe vertical le roman de *Casse-pipe* l'exploite à juste titre. Fidèle à sa vocation de centre romanesque (centre du triptyque), *Casse-pipe* revitalise la thématique de l'oubli, présentée au cœur du *Voyage au bout de la nuit* par la dimension rejetée, bannie de la banlieue (Rancy), puis au centre de *Mort à crédit* derrière le rejet silencieux, cette fois délibéré, du personnage (Rochester). L'oubli possède dans *Casse-pipe* une vocation purgatoire. Il dessine la chute du personnage en un lieu qui ne semble pas avoir de fond. Or, par ce vertige, une complaisance s'affirme. Descendant au plus profond de lui-même, dans un espace-temps pré-mémoriel, le personnage trouve à renaître. Substances utérines et parois protectrices sont là pour assurer cette renaissance. Maternité poétique au cœur des matières les plus viles (purin, urine), *Casse-pipe* réussit le pari de ce renversement. Mais alors, il s'agit de renaître autrement, de se défaire des vanités de la profondeur, corollaire d'une circularité reniée. Il s'agit de soutenir une dynamique impulsive et ascensionnelle de l'espace.

Dans *Guignol's band*, ce mouvement réactif et impulsif s'actualise sous les données d'un espace-temps concurrentiel, fictif, dans le sens d'une extraction ascensionnelle. Cette dimension fictive s'actualise cependant au prix d'une assimilation mémorielle et de sa métamorphose. C'est avec *Guignol's band* que l'opposition entre Fiction et Mémoire, Fiction et Vécu, se trouve dépassée, que l'enjeu mémoriel cesse d'être contraignant pour devenir une ressource explosive, a-structurelle, et en ce sens libertaire.

De *Mort à crédit* à *Guignol's band*, l'espace de représentation se métamorphose : les formes analogiques, apportant à l'espace une structure stable, laissent place à un informel. Du côté de cet informel, s'ouvrent les romans de *Féerie pour une autre fois*. Sans reposer sur des formes spatio-temporelles fixes, l'espace romanesque des *Féerie* privilégie le mouvement. Ce mouvement spatio-temporel donnerait à l'espace de représentation une toute autre signification qui, à défaut d'être conceptuelle (puisqu'a-structurelle), pourrait s'avérer émotive, intuitive et sensitive.

Du *Voyage à Guignol's band*, un espace de représentation s'est formé. Cet espace de représentation a été figuré à partir d'une analyse de l'espace représenté. Les lieux donnent une expression formelle à une expérience temporelle. Par la temporalité qu'ils se chargent de fixer, entre durée et instant, par les souvenirs événementiels qu'ils recèlent, les lieux deviennent des foyers subjectifs, chronotopiques. Ils sont la transcription d'un point de vue momentané. Un sujet transparaît derrière l'écriture des lieux. Moments de description, ou du moins de pause narrative, les lieux pourraient aider à la transparence d'une subjectivité directrice. Ce sujet est celui qui se situe derrière l'écriture, triple entité complexe en laquelle, sans se confondre, se réunissent les voix d'un auteur, d'un narrateur et d'un personnage.

L'espace représenté nous informe d'une subjectivité. L'espace représenté porte les marques spécifiques d'une subjectivité, en donne une définition relative, momentanée. De lieu en lieu, plusieurs visions apparaissent, prêtes à définir ensemble un espace plus large, celui de la représentation. L'espace représenté est un signe, une marque ponctuelle, de cet espace de représentation qui correspond au regard élargi de la subjectivité qui dirige l'écriture célinienne. Les lieux fixent une subjectivité qui, sans eux, tend à se dissoudre dans une progression narrative : ils confortent soit l'image d'une évolution, soit celle d'un immobilisme. Les lieux apportent une forme, mais participent autant à l'expression d'une métamorphose. Cette métamorphose renvoie à la transformation d'une subjectivité, à la transformation du processus d'écriture qui régit l'acte de représentation. Cette métamorphose explique combien l'espace représenté, la figuration des lieux, participe à la construction et à la signification d'un espace plus large, mouvant, qui est celui de la représentation.

L'espace de représentation, entre *Voyage* et *Guignol's band*, est animé par un dialogue entre deux grandes figures spatiales : celle d'une circularité opposée à celle d'une verticalité (de sa chute à sa dynamique ascensionnelle). Ces deux grandes figures spatiales s'avèrent aussi temporelles quand elles répondent respectivement au mouvement de la mémoire et à celui d'un imaginaire tourné vers l'inédit, ce que nous pouvons nommer « fiction ». Spatio-temporels, ces mouvements peuvent être définis comme chronotopiques, selon la définition que Mikhaïl Bakhtine donne à ce terme. Le point de vue sur le temps, toujours subjectif, s'exprime par les formes d'une spatialité. L'interrelation du temps et de l'espace, ainsi discernée, renforce la définition d'un sujet derrière l'acte d'écriture.

L'espace de représentation est bien l'expression formelle qui nous permet de saisir, de comprendre le contenu et la direction poétique de cette écriture romanesque. L'espace de représentation apporte une première définition de l'espace romanesque célinien. Entre une spatio-temporalité mémorielle, définie par un espace-temps circulaire, et une spatio-

temporalité fictionnelle, définie par un espace-temps vertical, les grandes lignes poétiques de l'œuvre célinienne entrent en dialogue. Or, ces deux dynamiques spatio-temporelles semblent motivées par un et même objet. Le débat chronotopique s'anime chez Céline autour d'un élément privilégié qu'il importe encore d'analyser : le corps. Par cet élément corporel, le dialogue chronotopique met en évidence le foyer de son émergence. Le corps pourrait occuper une place centrale dans le processus de structuration romanesque, dans la pensée créatrice célinienne. Il nous reste à montrer comment et pourquoi.

Deuxième partie

Mouvement central d'un espace romanesque : déstructuration spatio-temporelle et libération sensitive

Mouvement central d'un espace romanesque : déstructuration spatio-temporelle et libération sensitive – *Féerie pour une autre fois*

A ben, Féerie pour une autre fois et Normance, ils sont tout à fait choquants, parce que quand le lecteur lit le Voyage au bout de la nuit, il est encore un peu, un peu dans la littérature coutumière, tandis que là il sort franchement et il est nettement dans un langage purement émotif. Celui que je crois qui remportera tout de même la victoire, quand je serai mort. Quand je serai mort. Il faut mourir pour que ce soit... La gloire ne va qu'aux morts, n'est-ce pas. Les vivants n'arrivent qu'à l'Académie¹.

Nous connaissons maintenant le désir de fiction qui dirige la poétique célinienne. L'imaginaire célinien prépare depuis *Guignol's band* un terrain propice à la fiction. Les romans de *Féerie*², avec un tel titre, s'inscrivent dans leur continuité. Denise Aebersold, qui interroge la dénomination « féerie », émet l'hypothèse d'un emprunt fait à l'œuvre du Marquis de Graffigny³ qui compte quelques ouvrages portant la mention du genre⁴. Céline, dans *Bagatelles pour un massacre*, définit le genre comme « ballet⁵ ». Michaël Ferrier rappelle que « féerie » est un spectacle chanté qui a connu son apogée à la fin du XIX^e siècle⁶. Par cette chanson et cette danse qui privilégient le mouvement du corps, associées à l'image d'un modèle fictionnel (Graffigny / Courtial), le caractère immanent de la fiction célinienne se trouve justifié.

L'accomplissement de la fiction dans *Féerie* doit être nuancé. L'espace romanesque célinien se libère dans la continuité des romans de *Guignol's band*, mais se voit encore bloqué

¹ « Interview de Céline par Robert Sadoul pour Radio Suisse-Romande » (mars 1955), in : *L'Année Céline 1990, Revue d'actualité célinienne (Textes – chroniques – documents – études)*, Tusson et Paris, Du Lérot et IMEC, 1991, p. 55-56.

² Notre étude des romans *Féerie pour une autre fois I et II*, dans cette deuxième partie de notre thèse, s'occupe des versions finales publiées du vivant de Louis-Ferdinand Céline. Si nous avons pris connaissance des versions antérieures qui ont permis la finalisation de ces textes – versions aujourd'hui rassemblées et publiées dans *Romans IV, op. cit.* –, celles-ci n'appartiennent pas précisément au corpus de notre analyse.

³ Modèle transposé dans *Mort à crédit* à travers le personnage Courtial des Pereires.

⁴ Denise Aebersold, *Goétie de Céline, op. cit.*, p. 269 : Denise Aebersold cite les ouvrages du Marquis de Graffigny portant la mention « féerie » : *Le Trésor du Pôle : « comédie-féerie en cinq actes »* et *Culotte Rouge ou les Vainqueurs du Kraden : « drame féérique en quatre actes et six tableaux. »*

⁵ *Bagatelles pour un massacre*, Paris, Denoël, 1937, p. 347 : « Ballet veut dire féerie. Voilà le genre le plus ardent, le plus généreux, le plus humain de tout !... »

⁶ Michaël Ferrier, *Céline et la chanson, op. cit.*, p. 48.

par une contrainte d'ordre idéologique et historique : l'écriture des pamphlets⁷ dans son rapport à l'expérience carcérale de Céline au Danemark. Car comme l'écrit Michel Contat dans un article paru dans *Le Monde*⁸, « pour quels crimes l'écrivain français est-il arrêté puis incarcéré au Danemark de 1945 à 1947 ? Il semble ne pas le comprendre lui-même... ». Michel Contat ajoute : « Le rapport entre ses écrits antisémites et le génocide subi par les juifs, Céline n'a jamais voulu même l'entrevoir. Le lieu de la littérature, pour lui, est hors juridiction. Les écrits n'engagent pas la personne, et ce n'est pas lui qui a inventé l'antisémitisme. Innocent, donc, à jamais. Et victime, toujours. Mais qui se fera justice dans ses livres. » Cette autojustification permanente – qui relève de la voix de l'auteur, et non plus seulement d'un narrateur – laisse le texte de *Féerie* dans le complexe de la réalité et empêche le plein accomplissement de la fiction, comme l'indique l'expression auto-correctrice « pour une autre fois ». Les romans de *Féerie* restent écrits sous la coupe d'une mémoire, quand ils sont alimentés par une réalité historique – motifs et représentation de l'incarcération – qu'il s'agit de transformer. Les deux tomes de *Féerie* s'imposent comme des romans de la transformation où oscillent constamment la lourdeur d'une réalité vécue et la légèreté fabriquée de la fiction. La féerie célinienne, aussi dévolue soit-elle à la fiction, porte en elle cette réalité quand, à travers des arguments de ballets, elle se découvre d'abord dans *Bagatelles*.

Les romans de *Féerie* ne brisent pas le rapport célinien de la fiction à un substrat mémoriel, mais en accentuent le dialogue. Ils proposent ce que nous pourrions appeler un « acmé poétique / poïétique » de l'œuvre célinienne. La mesure mémorielle se trouve renforcée quand le « je » individuel (récit mémoriel) se transforme en un « je » historique (depuis la condamnation célinienne), publiquement connu du lecteur. La mémoire devient une source autobiographique assumée comme telle. Céline ne se cache plus derrière Ferdinand. L'auteur épouse la figure de son personnage. Devant cette accentuation mémorielle, ce passage du récit mémoriel au discours assumé comme autobiographique, le désir fictionnel du texte romanesque se trouve lui aussi déployé, démesuré. Cette cohérence affirmée du système autobiographique (et non plus seulement mémoriel) entraîne le désordre de la fiction. Le resserrement de l'œuvre autour d'un « je » qui ne peut plus se cacher provoque le rêve poétique d'une libération. Les romans de *Féerie pour une autre fois* deviennent des romans de l'extraction, ce qui entraîne une déstructuration, un désordre. Les repères spatio-temporels de la représentation pourraient être remis en cause.

⁷ Les pamphlets sont rédigés et publiés entre 1936 et 1941.

⁸ *Le Monde*, 12 juin 1998.

Entre continuité et rupture, l'inscription des romans de *Féerie* dans l'œuvre célinienne s'avère problématique. Devant cette contradiction, Alain Cresciucci fonde son analyse, intitulant son étude des romans de *Féerie* : « Rupture / Ouverture / Continuité⁹ ». En rupture vis-à-vis des textes précédents, les romans de *Féerie* répondraient à « cette loi implicite, qu'il n'est plus possible d'écrire comme avant¹⁰ ». Alain Cresciucci précise que cette rupture se définit par un nouvel espace-temps, qu'avec *Féerie*, « l'axe d'une chronologie linéaire est rompu », comme si la mémoire – système de cohérence narrative – ne suffisait plus, comme si cette mémoire se trouvait rejetée au profit d'une discontinuité spatio-temporelle. La rupture devient selon lui une façon de construire une autre « continuité », de substituer à l'impossible chronologie du vécu (narré), de la mémoire, la continuité de l'art : le postulat artistique, la revalorisation poétique coordonnent, selon Alain Cresciucci, une nouvelle expérience de l'espace et de nouvelles expressions romanesques. L'expérience donnée de l'espace devient le reflet d'un geste artistique, du geste d'écriture. La représentation se fait réflexive. Cette réflexion de l'écriture sur elle-même correspond à l'autojustification du texte romanesque, en dehors du postulat historique et autobiographique, chronologique.

Yves Pagès a raison de voir dans la revendication de l'art poétique célinien le moyen d'une réhabilitation littéraire. Elle correspond à « une pirouette : la distinction éculée de la forme et du fond. [...] En opposant l'homme à “messââge” ou à “idéââs” au “styliste” qui n'est jamais qu'un “petit inventeur” et en s'identifiant exclusivement à la seconde catégorie, Céline veut d'abord, même au prix d'une évidente mauvaise foi, redonner un fil directeur, une solidarité durable, à ses écrits qu'il sait politiquement condamnés à l'écartèlement perpétuel¹¹ ». Aussi stratégique, cette revendication poétique soit-elle, la démarche d'un art consacré au style n'en n'est pas moins suivie dans les romans de *Féerie pour une autre fois*. La continuité poétique est une manière de créer une rupture qui, si elle n'est pas totale, est effective¹². Cette rupture s'affiche à travers une autodestruction de la représentation et de ses repères spatio-temporels.

Cette autodestruction est nécessaire à construire un nouveau « crime ». Selon Jean-François Duclos, « c'est pour cet autre crime, perpétré contre la langue, que Céline veut nous convaincre qu'il a été condamné [...]. Le seul vice qu'il voudrait à la limite avouer est celui de parler le français contre ceux et celles qui en sont les gardiens ; et d'avoir, si l'on veut, et

⁹ Sous-titre de la « Quatrième partie : *Féerie I et II* », in : Alain Cresciucci, *Les territoires céliniens, op. cit.*

¹⁰ *Id.*, p. 206.

¹¹ Yves Pagès, *Les fictions du politique chez L.-F. Céline*, Paris, Seuil, 1994, p. 12.

¹² La préoccupation du style ne permet pas la disparition du fond, du contenu raciste, quand jusque dans les dernières pages de *Rigodon*, nous assistons à la remontée d'un délire raciste. Elle permet de manière effective sa transformation, c'est-à-dire aussi sa présence sous-jacente au processus poétique.

autant que l'aveuglement nous l'autorise, violenté la langue pour son bien. L'argument n'est pas nouveau, puisqu'on le retrouve chez Zola dans la préface qu'il écrit pour *L'Assommoir*¹³ ». Au-delà d'un simple principe de diversion de la part d'un écrivain – selon lequel il s'agirait de regarder le style pour ne pas voir le fond – les textes romanesques de *Féerie* transforment un crime idéologique en un crime stylistique. Le roman brise son système de cohérence, ses limites spatio-temporelles, en annihilant les conditions mémorielles de la narration au profit d'un discours poétique. En condamnant l'organisation de son contenu imaginaire, c'est-à-dire le système mémoriel qui chez Céline conduit la narration, la représentation parvient à s'extirper d'un passé (mémoire, histoire) et à se donner un avenir.

L'écriture célinienne s'accomplit à l'intérieur d'un processus autodestructif paradoxal, qui lui permet de se poursuivre. L'écriture des romans de *Féerie* s'exerce dans un abîme, une discontinuité nécessaire à sa continuité discursive. Henri Godard, qui remarque combien la « féerie » célinienne s'attache au thème du bombardement¹⁴, évoque la nécessité de cette déconstruction, de cette explosion. La discontinuité est inhérente à la représentation féérique, au mode d'écriture qu'est la féerie. La discontinuité est une solution pour transformer un texte pris dans ses ruptures idéologiques, ses empreintes historiques, ses nœuds autobiographiques. La discontinuité comprise comme féerie appuie le pouvoir libertaire de la fiction célinienne.

Entre construction et déconstruction, d'un entremêlement d'« émerveillement » et d'« horreur »¹⁵, surgit le plan affectif du texte. Les mots employés par Henri Godard substituent aux termes réflexifs de la féerie – cet « art poétique » – un principe d'incarnation. La féerie sert moins l'image d'un texte penché sur lui-même pour mieux s'analyser, qu'une expression incarnée. La féerie tient à la provocation de réactions physiques chez un personnage, un narrateur, mais aussi chez un lecteur. De la béatitude au dégoût, la féerie passe par le corps, s'exprime par le corps. Le corps présuppose le principe poétique mais en devance la réflexion consciente. Le corps, rendu à son affectivité, pousse tout système de pensée à son extrémité. Par cette autodestruction du plan idéologique, mémoriel, voire autobiographique, peut naître l'immanence de la fiction. Le plan affectif, cette émotion produite, aussi « stratégique » soit-elle, permet au texte de retrouver sa fictionnalité, c'est-à-dire un champ littéraire inédit.

¹³ Jean-François Duclos, *Les fictions du désastre ou l'art de la survie dans l'œuvre de L.-F. Céline*, Thèse de Doctorat présentée à l'Université du Minnesota (USA), mai 2000, p. 11.

¹⁴ Henri Godard, « Préface », in : *Romans IV, op. cit.*, p. XXXIII et XXXIV : « Mais, à une exception près, c'est toujours au bombardement que renvoie le terme de *Féerie*, lui-même employé dans toute la richesse de ses significations. »

¹⁵ *Id.*, p. XXXV : « [...] la seule féerie véritable c'est celle qui ne se contente pas de mêler les lieux et les temps, mais confond aussi horreur et émerveillement dans un même objet d'écriture. »

Ce corps, qui met à mal un système de cohérence, qui s'affirme dans (et par) les discontinuités narratives du texte, par une fracture autobiographique, ce corps livré à la féerie, c'est d'abord celui du personnage, relayé par celui d'un narrateur, voire d'une énonciation créatrice (auteur), en dialogue avec celui du lecteur, lui-même réceptacle de cette représentation féerique. Ce corps, posé comme le cœur sensible d'une écriture, dirige son déploiement et ses limites, toute l'organisation et la désorganisation de la représentation. Le retour de l'écriture sur elle-même n'est peut-être qu'un moyen pour l'œuvre de rejoindre cette unité sensible qui la constitue. A partir de ce corps, la féerie se définit comme une écriture sensitive. Nous désignons ici par « sensitivité » cette capacité du texte célinien à construire et à transmettre des sensations et des émotions. Ce terme ne se réduit pas à la « sensorialité » (le corps strict) quand il désigne aussi une émotivité ; ce terme apparaît plus précis que le mot « sensibilité » qui se rapporte tout autant à l'épreuve des sens qu'à celle des sentiments (âme), pouvant dériver vers un sentimentalisme rejeté par l'énonciation célinienne.

Le corps n'est pas un simple thème, n'est pas seulement une métaphore pour parler du texte, mais il est un actant essentiel de la poétique énonciative célinienne. A ramener le corps au cœur du processus d'énonciation, nous appuyons notre réflexion sur la philosophie de Maurice Merleau-Ponty, sur celle de Gilles Deleuze et Félix Guattari, sur les approches sémiotiques de Jacques Fontanille et de Denis Bertrand, sur les analyses poétiques de Michel Collot, pour ne citer que ces auteurs... Le corps devient notre objet d'étude dans la mesure où il est introduit comme un moyen de comprendre la spatio-temporalité qui construit l'espace de représentation célinien, de comprendre cette discontinuité et ce désordre dans lequel s'écrivent les romans de *Féerie*.

Deux visions du corps s'affrontent dans ces romans pour soutenir le débat entre autobiographie et fiction : celle du corps organique, permettant à l'espace-temps du récit de se déployer sous des limites extérieures, historiques, sociales, autobiographiques ; celle d'un corps désorganisé, permettant à l'espace-temps du roman d'échapper à une cohérence trop resserrée, un corps plus libre, plus fictionnel aussi. Selon la place qui est donnée au corps dans le texte célinien, nous assistons à une métamorphose de l'espace-temps, et par-là des données qui composent l'espace de représentation célinien. C'est cette métamorphose spatio-temporelle, capable de donner aux romans de *Féerie* un caractère inédit et un rôle essentiel dans l'espace plus large de l'œuvre romanesque célinienne, que nous voudrions ici analyser.

Plusieurs questions déroulent le plan de notre réflexion. Comment ce « corps », central dans *Féerie*, se dessine déjà comme un foyer chronotopique de la représentation dans les premiers romans céliniens ? Comment, à partir du foyer pertinent et chronotopique qu'est le

corps, la déstructuration spatio-temporelle de l'œuvre peut-elle être envisagée dans les romans de *Féerie* ? Quel espace-temps peut émerger de cette déconstruction ? Quel(s) effet(s) et quelle esthétique se dégagent de ce nouvel espace romanesque ?

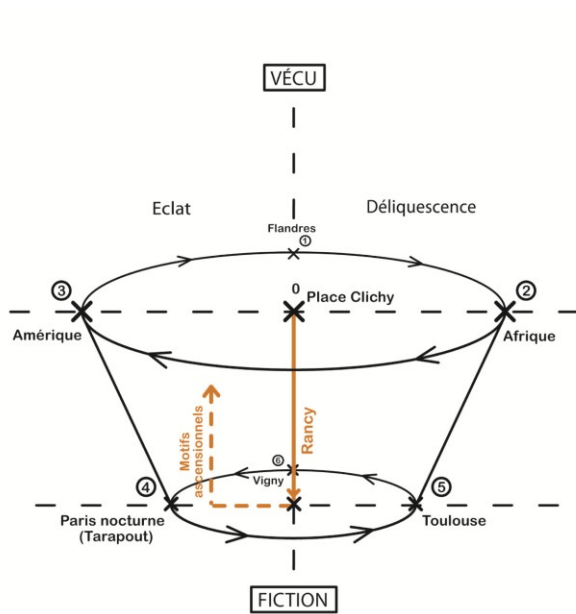
A/ D'une lecture diachronique vers une lecture synchronique de l'espace romanesque à partir d'un centre corporel

Le corps ne s'impose pas par hasard comme foyer spatio-temporel, centre de la représentation. Sa détermination fonctionnelle et essentielle s'établit progressivement. En même temps, il est cette unité qui modifie une appréhension trop diachronique de l'œuvre célinienne, parce qu'il est présent partout et dès le début du processus romanesque célinien. Le corps est un élément qui pourrait induire une lecture plus synchronique de l'œuvre célinienne.

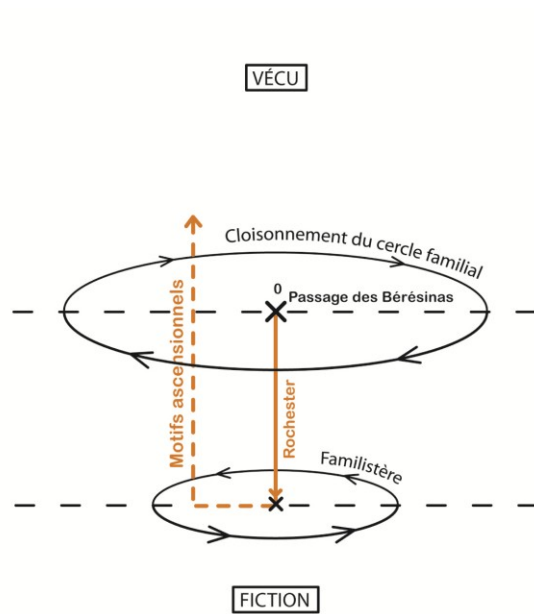
1) De l'évidement diachronique au postulat synchronique de l'écriture célinienne

a) Représentation schématique

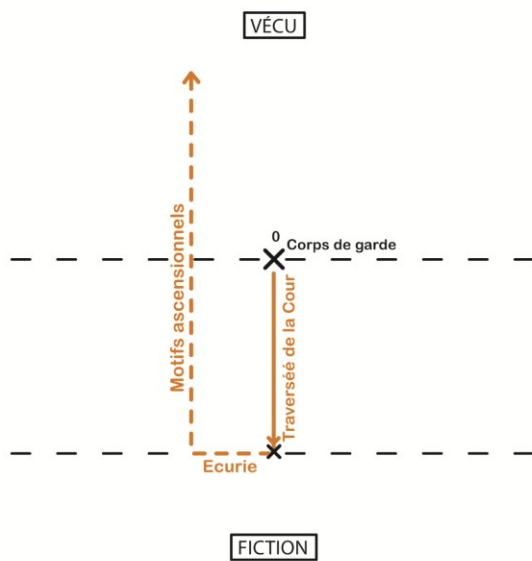
Les figures ci-dessus schématisent les mouvements spatio-temporels qui construisent l'espace de représentation de l'œuvre célinienne. Ces figures synthétisent le développement de notre analyse tout au long de notre première partie. Chaque roman forme à lui seul un espace de représentation, indépendant des autres. Des effets de reprise, de focalisation donnent pourtant un aperçu plus unitaire de l'espace de représentation célinien. Cette unité romanesque (de *Voyage* à *Guignol's band*) nous interroge car elle met en suspens la progression de l'œuvre célinienne et la réduit peut-être à un effet de surplace. Des mouvements spatio-temporels construisent chaque roman de façon singulière sur le plan interne, tandis qu'un même dessin ressort d'une vision d'ensemble. La spatio-temporalité célinienne se précise, roman après roman, quand elle semble portée par une même direction poétique.



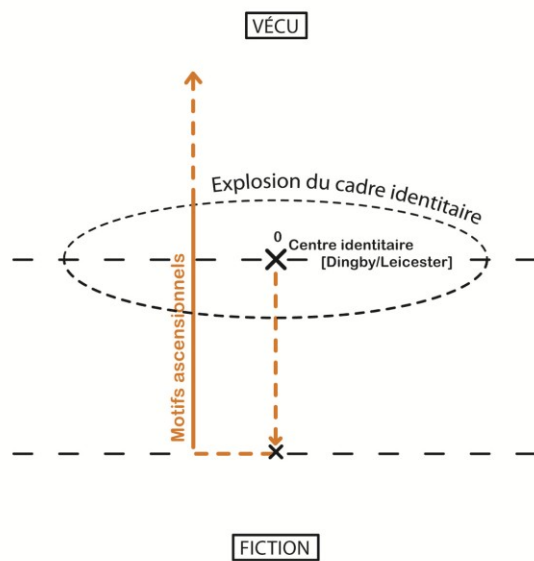
[A] *Voyage au bout de la nuit*



[B] *Mort à crédit*



[C] *Casse pipe*



[D] *Guignol's band*

Légende :

 : Décrochage de la fiction

b) Focalisation progressive sur la phase libératrice de l'espace de représentation célinien

1. Figure [A]

L'espace de représentation du *Voyage au bout de la nuit* est construit par trois mouvements directeurs : un mouvement circulaire extérieur qui définit le voyage de Bardamu dans l'espace étranger, mais rend à sa vanité toute entreprise de décentrement dès lors que le parcours rejoint son point de départ (image de la blessure) ; un mouvement de recentrement qui s'effectue par une valorisation du centre spatio-temporel du roman (la Place Clichy) et par un approfondissement narratif et descriptif de ce point central (descente vers la banlieue de la Garenne-Rancy) ; un mouvement circulaire interne, trouvant son impulsion du côté d'une profondeur, lié de façon thématique au premier mouvement, mais en en annulant le sens et la valeur circulaire par une inversion spatio-temporelle et sémantique.

L'espace de représentation de ce premier roman figure une impasse dont il s'agit de se libérer. Cette libération tiendrait essentiellement à un principe de recentrement et au rabaissement du personnage dans la profondeur interne de l'espace-temps (deuxième étape). Du côté de cette profondeur, le personnage trouve une expression charnelle délivrée des apparences du discours¹. Au centre de l'espace-temps du roman, dans une profondeur centrale, se loge l'image d'un corps susceptible de donner à la représentation la substantialité qui lui manque.

Si le corps a été envisagé comme l'élément problématique du roman (analyses touchant au schème de la blessure, entre déliquescence et éclat), il est aussi cet élément susceptible de libérer l'œuvre de son impasse, une fois réconcilié avec lui-même, c'est-à-dire délivré des apparences du discours. Si la libération de l'œuvre n'est pas accomplie dans *Voyage*, elle s'esquisse derrière des signes ascensionnels. La ligne orangée, en pointillés, définit dans notre schéma cette esquisse. Dans l'intention de répondre à ce projet libertaire, les romans suivants s'inscrivent dans la lignée du *Voyage au bout de la nuit*. L'espace de représentation du *Voyage* joue un rôle modélisateur.

¹ Se reporter à ce sujet à l'approfondissement substantiel que constitue l'espace de Rancy (voir ci-dessus p. 112).

2. Figure [B]

L'espace de représentation de *Mort à crédit* reprend les trois mouvements constitutifs du *Voyage*. Le déploiement circulaire qui donne à l'espace de représentation l'allure d'une impasse se trouve réitéré, servant d'appui à l'intention mémorielle du récit. Par une circularité mémorielle, le récit célinien se pourvoit d'une assise « vécue », qui ramène le narrateur à un récit d'enfance, l'emprise du cercle familial. Un mouvement de recentrement, du centre vers une profondeur, permet d'échapper à l'emprise circulaire, avant de laisser place à une orientation verticale ascensionnelle. Ce trajet ascensionnel, occupant une certaine place dans *Mort à crédit*, minimise le phénomène d'inversion circulaire et d'annulation repéré dans *Voyage*, mais lui reste inhérent (épisode du « Familistère »). L'axe vertical ascensionnel affirme le détachement libertaire du texte célinien. Représenté à l'aide de pointillés cet axe vertical ne saurait s'actualiser dans le récit – son échec en amplifiant cependant le désir. Contre la ligne horizontale qui se recourbe (circulaire), contre une dimension mémorielle qui mène à un phénomène de chute, la spatio-temporalité postule un ailleurs, une fiction. Le déploiement ascensionnel de l'espace-temps, encore utopique dans *Mort à crédit*, signifie l'élan fictionnel du texte et un désir de provoquer, par cette fiction, les limites du vécu, du système mémoriel qui emprisonne le récit.

3. Figure [C]

L'espace de représentation de *Casse-pipe* fait l'objet d'une réduction spatio-temporelle. L'impasse circulaire, présente dans *Voyage* et *Mort à crédit*, disparaît au profit d'une focalisation. L'étape d'un recentrement occupe la totalité du récit (inachevé²), avec cette chute dans la profondeur de l'espace-temps. Cette chute apparaît comme un mouvement réalisé, actualisé dans le récit, tandis qu'elle donne lieu, potentiellement (ligne en pointillés) à une libération ascensionnelle. Par un retrait spatio-temporel, par l'acceptation d'un principe de chute, l'œuvre célinienne trouve une énergie suffisante à son impulsion libertaire, contestataire. Cette énergie est liée à la saisie d'un univers proprement substantiel, où le personnage retrouve un corps utérin capable de lui donner naissance, de définir physiquement son nouveau rapport au monde.

² L'inachèvement du roman implique cette valeur « réductrice ». Mais la réduction du point de vue, qui permet la focalisation du récit sur une étape centrale, reste indépendante de cet inachèvement.

4. Figure [D]

La focalisation de l'œuvre célinienne sur l'étape d'un recentrement se poursuit dans *Guignol's band* dès lors que la limite circulaire, une fois représentée, se dissout (l'impasse circulaire, précaire, apparaît en pointillés). Le recentrement opère pour mieux laisser place à une libération ascensionnelle qui occupe cette fois le plan réalisé du récit (ligne pleine). Cette détermination verticale et ascensionnelle de l'œuvre célinienne marque son intention d'atteindre le pôle de la fiction, de lui donner une réalité romanesque. La fiction s'accomplit en contestant des limites préalablement imposées : celle d'une circularité qui représente la dimension vécue dans laquelle l'œuvre célinienne puise sa trajectoire mémorielle, celle d'une chute, étape transitoire, nécessaire à l'impulsion du texte. En brisant la limite du vécu³, Céline parvient à une fiction qui ne rejette pas les données mémorielles mais les intègre à sa stratégie de déploiement spatio-temporel.

5. Synthèse

De *Voyage* à *Guignol's band*, l'espace de représentation célinien progresse par restriction : les mouvements spatio-temporels se précisent, tout en abandonnant à mesure leur complexité formelle. L'espace de représentation, à partir du modèle formel et structurel que constitue *Voyage au bout de la nuit*, est livré à un principe de focalisation qui en réduit le champ spatio-temporel. Le texte célinien se concentre sur les deux mouvements qui ont trait à une expérience centrale : celui d'un recentrement et celui d'une libération à partir du centre. L'impasse circulaire qui figure dans *Voyage* et dans *Mort à crédit* le déploiement problématique du récit, se trouve abandonnée (*Casse-pipe*), voire dissoute (*Guignol's band*), au profit d'une phase libératrice.

À se préciser d'un point de vue formel, l'espace de représentation célinien ne progresse pas, mais se focalise sur un point central d'où émergerait l'énergie nécessaire à la libération de l'œuvre. L'absence de progression spatio-temporelle est moins le signe d'un immobilisme négatif, d'un surplace qui rendrait à l'impasse narrative toute son autorité, qu'une réaction

³ Nous avons vu que cette limite tenait à la frontière entre « vie » et « mort ».

contestataire. Contre l'impossibilité d'une progression spatio-temporelle – puisque les figures chronotopiques se répètent – l'espace de représentation célinien invite son lecteur critique à abandonner un point de vue diachronique pour un mode de lecture plus synchronique.

L'histoire (la narration) est une infinie répétition, et l'œuvre célinienne, sans contester cette fatalité, trouve le moyen d'y échapper par la focalisation. Plus l'histoire se répète, plus elle se précise et mène l'écriture vers le point essentiel qui la constitue. La perspective diachronique fait tourner le récit en boucle, quand un point essentiel s'affirme, présent à chaque moment du texte.

Cette focalisation permet au lecteur de repérer ce qui fait « événement » dans l'œuvre célinienne, c'est-à-dire ce qui intervient essentiellement dans cette vision recentrée, ce qui compose l'écriture célinienne et subsiste à toute impasse évolutive. Ce point essentiel, qui se dégage pour annihiler la progression historique du temps du récit, n'est autre que l'élément corporel, capable de ramener l'énonciation narrative au présent.

Le corps, posé comme « événement » dans le texte célinien, pourrait régir la spatio-temporalité de l'espace de représentation. Son omniprésence suggère la métamorphose d'un point de vue analytique : le passage d'un corps évolutif (qui soutient une évolution narrative et la perspective diachronique de l'analyse) à un corps événementiel (qui soutiendrait l'essence du récit – le fait énonciatif – et l'adoption d'un point de vue synchronique) reste à expliciter.

2) La corrélation chronotopique du corps au centre de l'espace de représentation célinien

Le temps représenté est un temps spatialisé, qui emprunte à l'espace sa qualité formelle pour s'exprimer. Mikhaïl Bakhtine écrit que « les indices du temps se découvrent dans l'espace⁴ ». L'espace contiendrait le temps, ou en figurerait les connexions

⁴ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 237.

structurelles⁵. L'espace servirait l'expression du temps et, par cette fonction, se définirait comme un outil formel.

L'espace, sa forme, mode d'expression, reste tributaire du contenu dont le temps l'aurait chargé. L'espace est formellement défini par le point de vue de l'énonciation célinienne sur le temps⁶, par une subjectivité intime ou socio-culturelle investie par le temps. Quand Bakhtine écrit que « l'espace est perçu et mesuré d'après le temps⁷ », il pose le sujet comme un être temporel. Le point de vue sur le monde, adopté par un sujet, susceptible de délimiter un espace, est relatif à un investissement temporel.

L'espace est une forme expressive dont l'écriture du temps ne pourrait se passer au risque de devenir indicible ; le temps est un contenu subjectif et historique dont l'écriture de l'espace ne pourrait se passer au risque de devenir insignifiante. Les deux réalités que deviennent le temps et l'espace à travers un espace de représentation (romanesque) semblent dépendantes l'une de l'autre. Mais à quoi tient cette relation inextricable ?

Perceptif, sensible, le corps pourrait être ce foyer chronotopique qui unirait le temps et l'espace, et expliciterait le fonctionnement spatio-temporel de la représentation célinienne, à quelque niveau de la narration que ce soit. Entre espace et temps, entre temps et espace, se poserait le corps perceptif. L'élément corporel assure la jonction entre l'intériorité que suppose le temps et l'extériorité que suppose l'espace. Ce corps n'appartient ni à l'un ni à l'autre, il est ce point de jonction entre un dedans temporel qui définirait l'être subjectif⁸ et un dehors spatial qui définirait l'expression de cet être dans le monde extérieur. Le corps n'est plus ce médiateur entre le « Je et le monde » comme le pense Erwin Straus, il est à la fois promoteur d'une extériorité et d'une intériorité, il « appartient à la fois au-dedans et au-

⁵ Cette conception de l'espace comme figure ou forme spatiale du temps s'attache, selon Henri Bergson, à un temps représenté. C'est ce temps représenté qui intéresse, à travers le roman, la théorie bakhtinienne. Bergson reproche à ce temps représenté la conceptualisation à laquelle le soumet toute transcription spatiale. En dehors de l'espace et de cet effet spatialisant, Bergson distingue un temps pur, plus intuitif. Cette intuition n'est pas de l'ordre du sentiment ou de l'instinct, mais désigne un mode de pensée dégagé de la conceptualisation. Nous reviendrons sur ce rapport entre espace et temps étudié par Henri Bergson ; voir ci-dessous p. 469 *sq.*

⁶ En partant du postulat que le temps ne saurait exister sans le point de vue d'un sujet, Maurice Merleau-Ponty écrit à ce sujet dans *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, (coll. « Tel »), p. 470 : « Il n'y a pas d'événements sans quelqu'un à qui ils adviennent et dont la perspective finie fonde leur individualité. Le temps suppose une vue sur le temps. »

⁷ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, *op. cit.*, p. 237.

⁸ Cette association assez rapide entre « temps » et « être subjectif » tient à un héritage philosophique : Maurice Merleau-Ponty retient de la philosophie kantienne cette grande donnée qu'est le temps comme forme intérieure de l'intuition (et de la connaissance). Sans le temps, le monde reste illisible, imperceptible, puisque le temps est la capacité de l'être à saisir le monde en tant qu'événement, c'est-à-dire à retenir les phénomènes du monde et à les amener à la conscience du sujet par toute une activité perceptive. Merleau-Ponty ajoute cette réciproque : sans le monde, la conscience d'exister du sujet (à travers l'intuition temporelle) disparaît, et le sujet devient lui-même illisible. Merleau-Ponty veut redonner au « monde » une place que la théorie kantienne, celle de l'Esthétique transcendantale, subordonne à l'idéalité du sujet.

dehors » comme le soutient François Dagognet⁹. Le corps fait du sujet, non pas un être temporel qui se situerait dans l'espace défini ou indéfini du monde, mais un être qui est à l'espace comme il est au temps, qui s'exprime par l'espace et se contient par le temps.

Concevoir le « corps » comme un élément chronotopique, c'est devancer l'état de la représentation, et la repenser en acte. Le corps est au lieu ce qu'est l'acte d'écriture à son accomplissement. Le lieu est un élément réflexif de cette relation chronotopique qui, chez Céline, se joue préalablement au niveau du corps. Le lieu apparaît comme un foyer chronotopique quand la représentation est envisagée dans son état accompli. Il sert à la reconnaissance des métamorphoses structurelles de la représentation. Il sert de repère analytique à une lecture diachronique de la représentation célinienne, c'est-à-dire capable de replacer tel ou tel état du texte dans un processus évolutif. D'un lieu à un autre, des métamorphoses spatio-temporelles mettent en scène la dynamique de la représentation célinienne. De manière complémentaire (et non antagoniste), le corps devient un foyer chronotopique quand la représentation est envisagée dans un sens synchronique, c'est-à-dire comme un acte événementiel, détaché des circonstances évolutives. L'espace-temps de la représentation, pris dans l'acte de sa production, du geste d'écriture, est appuyé chez Céline sur l'unité sensible du corps. Corps et lieu sont des foyers chronotopiques reliés par cet axe œuvrant qui unit les différents niveaux du processus d'écriture, de l'acte de production à l'accomplissement de l'œuvre. En incitant, par principe de focalisation, notre analyse à se préoccuper du « corps » comme élément constitutif d'un espace de représentation, l'œuvre célinienne guide le passage d'une lecture diachronique à une lecture plus synchronique de l'œuvre, c'est-à-dire considérée pour l'événement créateur qui la produit. Revenons aux tenants de cette incitation...

a) L'espace-temps du *Voyage* à partir de l'élément corporel

Dans *Voyage au bout de la nuit*, le thème du corps trouve une place initiale et centrale. L'épreuve de la blessure, celle de la guerre qui atteint le corps du personnage, influence le voyage de Bardamu, sa temporalité et sa spatialité.

⁹ François Dagognet, *Le corps, op. cit.*, p. 111 : « Le corps, affirme Erwin Straus, est le médiateur entre le Je et le monde, il n'appartient ni à l'intérieur, ni à l'extérieur » [*Du sens des sens (1935)*, Grenoble, Jérôme Million, 1989 (pour la trad. française), p. 393]. Ce n'est pas tout à fait ce sens que nous retenons ; nous allons un peu plus loin ; lui-même appartient à la fois au-dedans et au-dehors. »

En un instant, l'image solide du corps, prônée par un discours patriotique, se trouve morcelée, éclatée. L'épreuve plus lente de la déliquescence achève de mener ce corps à son informel. Le corps du personnage est marqué par une précarité qui n'en constitue pas moins l'autorité sémantique du texte. L'image du corps meurtri se retrouve à chaque moment du récit, en sorte qu'elle prenne une place centrale. Au centre de cet espace de représentation, justement, par ce mouvement qui conduit le personnage de la Place Clichy jusqu'à la banlieue de Rancy, se condensent les valeurs sémantiques de ce corps blessé, alors globalisé par la détermination d'un corps malade. L'image du corps nourrit l'espace représenté et, *a fortiori* de répétitions, accorde à l'espace de représentation une forme circulaire dont elle occupe à la fois la circonférence et le centre : tout décentrement est un échec qui confirme le pouvoir de ce centre corporel.

Coordonnant les différents lieux du récit¹⁰, l'image omniprésente du corps blessé apporte à ce premier roman sa valeur obsessionnelle et symbolise sa problématique : l'écriture célinienne pense trouver du côté du corps une vérité, mais l'expérience physique du monde conduit à une blessure qui mène le corps, et la perception corrélatrice du Dehors, à son évanescence. L'omniprésence de l'élément corporel n'empêche pas sa fuite. Le corps devient, dès *Voyage au bout de la nuit*, un point central et problématique, parce qu'il est ce support à la fois nécessaire et fuyant d'une vision subjective du monde. L'élément corporel n'en finit pas de se dire, construisant l'impasse circulaire et durative du texte, parce qu'il n'en finit pas de fuir alors même qu'il est le support, et peut-être le moteur, d'une vérité existentielle.

Voyage au bout de la nuit est un roman qui doit sa temporalité (cette durée assujettie à l'autorité de l'instant blessant) et sa spatialité (cette circularité façonnée par des répétitions qui répondent à la détermination d'un centre thématique) à l'élément corporel. Le corps, plus qu'un thème, devient l'agent essentiel de la corrélation chronotopique. Le corps assure la jonction entre « temps » et « espace » qui permet à une représentation romanesque de s'établir.

¹⁰ Le lieu joue un rôle chronotopique parce qu'il s'impose comme le reflet d'un corps subjectif. Ce corps est l'actant principal d'une relation chronotopique. Le lieu est la représentation et le reflet de cette relation chronotopique.

- b) L'espace-temps du triptyque *Mort à crédit* / *Casse-pipe* / *Guignol's band* à partir de l'élément corporel

1. Spatio-temporalité charnelle du triptyque mémoriel

L'espace de représentation de *Mort à crédit* conserve la forme circulaire du *Voyage* pour satisfaire l'enjeu romanesque d'un cycle mémoriel constitué par le triptyque : *Mort à crédit*, *Casse-pipe*, *Guignol's band*. Le centre, à partir duquel la mémoire célinienne se déploie et à laquelle elle obéit, a une nature corporelle. L'élément corporel garderait dans ce triptyque une place centrale, et pourrait en déterminer la spatio-temporalité.

Le déploiement sensible de la mémoire célinienne, durée rétrospective, permet la figuration d'une croissance physiologique prospective. L'énonciation, circulaire, retourne en arrière pour offrir au personnage l'occasion de grandir, à mesure, sous les aléas de l'énoncé mémoriel, et de se projeter vers son avenir : enfance, adolescence, âge adulte. L'histoire racontée est celle d'un corps en pleine croissance, qui assure à l'intention mémorielle du texte sa qualité sensible.

Selon l'aspiration croissante du corps, l'énoncé se profilerait dans un temps vertical et une durée progressive. Tirant de l'élément corporel sa substance, la mémoire célinienne fabriquerait une temporalité en lien avec l'évolution physique d'un personnage. Plus Ferdinand grandirait, plus son corps et le point de vue de ce personnage étirerait verticalement l'espace du roman. Le temps du récit tirerait de cette évolution une force prospective originale : l'avenir du personnage se situerait non pas en avant du texte, mais du côté d'une hauteur qu'il s'agirait d'atteindre.

Un paradoxe intervient : la mémoire, qui régit le mouvement d'écriture et construit la limite de l'espace de représentation, se déploie circulairement tandis que son récit cherche, dans un corps en éveil, une temporalité croissante, verticale. L'intention mémorielle du texte empêche l'énonciation de se projeter dans un futur, et réduit tout avenir à un passé : l'avenir raconté (énoncé / récit) reste l'expression consécutive et marquée d'une énonciation prisonnière du passé. Contre cet acte énonciatif qui tire le récit vers le passé, qui lui retire la possibilité de son avenir, la ligne verticale, contradictoire, s'étire pour donner au récit la possibilité d'échapper à cette circularité mémorielle, énonciative. Seule cette rupture peut accorder au récit célinien la possibilité d'un inédit, d'un avenir qui saurait se dégager du passé.

La confrontation temporelle se résume à une opposition spatiale : entre la ligne circulaire et la ligne verticale, se confrontent les deux exigences temporelles (énonciation tournée vers le passé / énoncé cherchant un avenir – mémoire / fiction) du roman célinien. L'élément corporel, parce que central et omniprésent, est à la fois tributaire et promoteur de ce débat chronotopique.

2. Spatio-temporalité charnelle de *Mort à crédit*

Le cloisonnement structurel que réitère *Mort à crédit*, après *Voyage*, s'appuie sur la logique de l'interdiction¹¹. La circularité mémorielle déteint sur le récit, qui met alors en place l'autorité d'un cercle familial. Le cercle familial est ce qui empêche, cloisonne la croissance physiologique du personnage. L'acte masturbatoire, ou tout autre éveil sensoriel, est là pour contrer le « non », pour proposer une ouverture sans limite. L'imaginaire célinien est lié au centre fort d'une corporéité ici réprouvée (auparavant abîmée) mais pas moins éprouvée. L'érotisme constitue cette périphérie intimement rattachée à ce centre privatif du corps interdit. L'érotisme, composante de l'imaginaire célinien, existe par opposition à ce centre, réaction ou révélation différentielle.

Dans l'interdit, expression du « ne pas faire » ou « ne plus faire », se détermine l'autorité d'un temps terminatif qui empêche le personnage-enfant de grandir. L'empêchement, la privation du corps, le rejet du corps renouvelle une forme de blessure. Mais, comme a su le montrer Denis Bertrand¹², l'écriture célinienne trouve son mouvement inchoatif dans le terminatif¹³, dans la privation, l'absence, la mort. Logique terminative, la circularité, contraction spatio-temporelle, cacherait le rêve d'une extraction. De manière encore désincarnée, une croissance verticale veut s'opposer à la circularité de l'interdit : la rêverie cosmique dans laquelle Courtial des Pereires amène Ferdinand dessine ce

¹¹ La notion d'« interdit » a été analysée par Johanne Bénard, dans *L'inter-dit célinien (Lecture autobiographique de l'œuvre de L.-F. Céline)*, Montréal, Les Editions Balzac, 2000, (coll. « L'univers des discours »). L'interdit est pour elle l'élément déclencheur d'un sentiment de persécution qui façonnerait tout l'enjeu autobiographique de l'œuvre célinienne, de ses écrits romanesques à des textes plus « inter-dits » (correspondance / pamphlets / ballets...).

¹² Denis Bertrand, « Emotion et temporalité de l'instant. Louis-Ferdinand Céline, *Mort à crédit* », in : D. Bertrand, J. Fontanille (dir.), *Figures et régimes sémiotiques de la temporalité*, Paris, PUF, 2006, (coll. « Formes sémiotiques »), p. 409-410: « L'examen attentif du titre met en effet sur la piste de l'énigme aspectuelle qu'exprime l'instant : la collision du terminatif et de l'inchoatif. L'inchoatif est dans le terminatif, les deux se renversent l'un dans l'autre, et la durée est écrasée dans cette fusion. "Mort à crédit" exprime cette contraction en déplaçant le terminatif, la mort, vers l'inchoatif, et lui en fait littéralement occuper la place ».

¹³ Ce processus apparaît déjà dans *Voyage* où l'écriture (ou la parole narrative) est motivée par une blessure initiatique.

déplacement. Mais derrière ce rêve d'ascendance, les signes d'une chute sont déjà prégnants : toutes les inventions de Courtial échouent. La promesse d'une ascension finit plus bas que terre, dans un champ de pommes de terre pourries par des réactions physiques censées les faire pousser. L'échec d'une ascension, auprès de Courtial des Pereires, ramène toute transcendance à une illusion. Le retour à la terre, à l'expérience du Bas, de la matière primaire et première, privilégie cependant un rapport à l'espace-monde immanent.

3. Spatio-temporalité charnelle de *Casse-pipe*

En rabaisant l'orientation du texte, en tirant la verticale vers le bas avec *Casse-pipe*, Céline cherche à construire un temps matériel, à redonner au temps une corporéité. La chute est négative car elle contredit la pleine croissance du personnage. Elle reste la traduction d'une blessure centrale. Mais le texte célinien rend à la chute du *Casse-pipe* une valeur positive. Parce qu'elle réagit contre l'impasse d'un temps horizontal (devenu circulaire dans *Voyage au bout de la nuit* et dans *Mort à crédit*), la chute propose une rupture, un refus, une libération.

Casse-pipe permet d'ouvrir une brèche au cœur de l'impasse. Le récit de *Casse-pipe*, centre du triptyque mémoriel, assume cette fonction accordée au centre romanesque depuis *Voyage au bout de la nuit* (avec Clichy-Rancy), celle de conduire le personnage vers une profondeur libératrice, détachée de la surface. Par l'expérience du centre et l'acceptation de son abîme structurel, l'écriture célinienne peut se libérer. *Casse-pipe* justifie les présupposés de *Mort à crédit*, accentue de manière provocatrice la modalité terminative du temps (thématique de la chute) pour qu'émerge une temporalité inchoative.

Les romans de *Guignol's band I et II* seraient des romans inchoatifs, directement issus d'une temporalité terminative. Ils soutiendraient dans l'œuvre célinienne l'expression d'une re-naissance s'établissant sur un plan vertical. Le temps terminatif de *Casse-pipe*, par les expressions d'une chute, renie une durée négative (impasse de la circularité) et promet l'émergence d'un présent. Au plus bas de l'espace, le personnage retrouve un stade pré-mémoriel qui le libère de l'impasse temporelle et le ramène vers le point de sa naissance. Le personnage, au fond d'un trou noir, d'un néant, au risque de son propre amenuisement, devient une présence ténue mais dégagée de tout masque, ramenée à son instance essentielle, substantielle. La chute devient un mode d'ouverture, une manière pour l'énonciation, comme pour la narration, de revenir au seuil de son émergence, c'est-à-dire à ce point où le texte se définit comme un corps naissant.

4. Spatio-temporalité charnelle de *Guignol's band*

Dans les romans de *Guignol's band*, la description du corps, extatique, permet un dépassement. L'ascendance du corps s'opère à partir du Bas, de manière immanente. Au moyen de drogues hallucinatoires, de mysticisme, d'une sexualité mythifiée, le corps se gorge d'instant et favorise une nouvelle durée, orgiaque. Festif et érotique, le temps dans *Guignol's band* s'étire, verticalement. Les épisodes narratifs perdent en cohésion et en cohérence. La narration se perd en digression instantielle.

La fête est aussi une manière de soutenir le souvenir et sa transposition, d'entrer dans une mémoire comme ritualisée. Chaque scène festive réactive le souvenir de la précédente, par des gestes répétés, des instants revisités, par une ritualisation des corps qui permet la coalition du passé et du présent, et apporte, par-là, la certitude d'un avenir. Fêter un souvenir, une mémoire, revient à en rejouer la scène, à la réécrire au présent et à l'ouvrir au futur. La durée fait du passé un présent voué à l'avenir dès lors qu'elle s'opère sous le régime inchoatif de l'instant¹⁴. Extase temporelle, la durée s'étire, en puissance, derrière chaque instant qui s'actualise¹⁵. L'instant ne renvoie plus à un corps déchiré, blessé, interdit, rejeté. Il oppose à la dialectique de la blessure l'ouverture de la jouissance. Dans les romans de *Guignol's band*, comme sur un plateau de théâtre, la répétition trouve enfin une valeur d'ouverture. Elle fait moins office de cloisonnement ou de circularité stérile, qu'elle ne propose un déploiement spatial lié entièrement à la coalition passé / présent / futur. Sous l'effet de l'extase, à travers le thème festif et sa ritualisation, le temps dans *Guignol's band* se trouve déployé. Ce déploiement a partie liée avec l'addition de données temporelles sorties de leurs frontières respectives. Ce déploiement permet à l'image du corps de s'exprimer en puissance, de

¹⁴ A ce sujet, Maurice Merleau-Ponty écrit, dans *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p. 500 : « Il est vrai que l'instant n'est pas une fiction des philosophes. C'est le point où un projet s'achève et où un autre commence. » Maurice Merleau-Ponty fait ici référence à *l'Être et le Néant* de Jean-Paul Sartre, et semble s'opposer au propos bergsonien qui refuse de voir dans l'instant une réalité objective, et en fait une découpe temporelle d'ordre conceptuel. Cependant, pour Merleau-Ponty, l'instant reste bien le fait d'un sujet positionné dans le monde et apte à choisir un événement instantiel parmi d'autres. Pour Merleau-Ponty, tout est présent : le monde est constitué de « mainteneants » que le sujet peut percevoir, dont il peut aussi se rappeler (le passé n'est que le souvenir de ce présent), ou qu'il peut appréhender (l'avenir est un passé rendu trop présent, en sorte qu'un phénomène de projection a lieu).

¹⁵ Maurice Merleau-Ponty définit bien « l'ex-stase » corporelle comme une communion temporelle interne à une perception intuitive du temps et non à sa conceptualisation : *Id.*, p. 481 : « Il n'est pas besoin d'une synthèse qui réunisse du dehors les *tempora* en un seul temps, parce que chacun des *tempora* comprenait déjà au-delà de lui-même la série ouverte des autres *tempora*, communiquait intérieurement avec eux, et que " la cohésion de la vie" [Heidegger, *Sein und Zeit*] est donnée avec son ek-stase. »

dépasser les limites spatio-temporelles de la réalité. Ce détachement physique, charnel, actualise les données spatio-temporelles de la fiction.

c) Recentrement et ouverture du premier cycle romanesque célinien, à partir de l'élément corporel

De *Voyage* à *Guignol's band II*, des effets de reprises à la construction d'un inédit, le corps s'affirme comme le point instable du texte, à partir duquel la spatio-temporalité célinienne trouve à se métamorphoser. Instable, parce qu'elle ne saurait s'exprimer que par défaut, l'image du corps amène la représentation spatio-temporelle du côté d'une chute dont elle tire la possibilité d'un renversement. Par une surcharge thématique, le parcours de Bardamu consiste dans *Voyage* à exposer l'image du corps blessé, quand celle-ci refuse d'être regardée. Dans *Mort à crédit*, l'image du corps subit l'affront d'un interdit. Dans *Casse-pipe*, elle est rejetée, par un glissement négatif, dans les tréfonds de l'espace qui lui donne la possibilité de s'éveiller. Dans *Guignol's band*, elle s'exprime par un mouvement ascensionnel qui atteste sa fonction dynamique. De sa négation assumée à la possibilité de son expression, l'image du corps témoigne d'une écriture qui cherche sa qualité immanente.

A investir la profondeur charnelle d'un espace de représentation, l'écriture célinienne approche ce point dont elle pense tirer une vérité immanente. Cette vérité prend le sens de la fiction, quand elle émerge après le dépassement de la sphère vécue – dans *Casse-pipe*, le texte atteint un stade pré-mémorial –, du dérobage de la représentation aux limites imposées par une mémoire référentielle. La fiction célinienne reste l'expression d'une vérité constitutive et immanente : celle du corps situé au centre d'un espace de représentation, en assurant, non pas l'assise chronotopique, mais le mouvement chronotopique. La fiction célinienne exprime une force existentielle qui dépasserait le mémorandum de la narration pour lui opposer l'intensité sensible du présent.

3) Du corps vers une lecture synchronique de la spatio-temporalité célinienne

a) Vers un corps désapproprié pour un espace-temps ouvert

Si en se focalisant sur l'élément corporel, l'œuvre célinienne veut trouver la vérité nécessaire à justifier son écriture, c'est qu'un doute préexiste à cet acte d'écriture. L'image du corps blessé, privatif, malmené, symbolise le rapport du sujet à une réalité évanescence, précaire, dont le personnage est à la fois la victime et le promoteur (vision). Le corps assure la relation du sujet au monde tout en postulant une incertitude. La vérité exposée par le corps est celle de son évanescence, de son échappée, de son incertitude. Cette incertitude s'avère plus constructive qu'il y paraît.

Le corps vécu importe par l'activité perceptive qui permet la fixation d'une mémoire, mais plus encore par sa force libertaire. Car le corps vécu, le corps transcrit dans son expérience vivante, est un corps phénoménal, un « corps propre » dirait Maurice Merleau-Ponty¹⁶, qui nous appartient et ne cesse de nous échapper. Par cette échappée, se révélerait peut-être la définition immanente¹⁷ et phénoménologique de la fiction célinienne : de l'appropriation à la désappropriation du corps, se jouerait le rapprochement entre le sujet et le monde, la possibilité pour le sujet d'« être-au-monde » (Heidegger), c'est-à-dire de se laisser habiter par lui, de se rendre à l'état extatique qui, chez Céline, signifie l'entrée dans la fiction. Le déroboement du corps, établi par la fiction, témoigne d'une vérité d'ordre phénoménologique.

¹⁶ *Id.*, p. 175 : « Je ne suis pas devant mon corps, je suis dans mon corps, ou plutôt je suis mon corps ».

¹⁷ La notion d'« immanence », que nous appliquons à la définition de la fiction célinienne, indique pour notre part que cette fiction n'est pas issue d'un principe extérieur au texte, mais bien inhérente à l'aspect charnel vers lequel sa progression (régressive) ou focalisation conduit. Le corps accorde à l'écriture célinienne sa valeur immanente, susceptible par là de libérer des présupposés qui font de l'expression poétique un mouvement transcendant. Or, il importe de noter que Maurice Merleau-Ponty, sur les écrits duquel nous appuyons cette réflexion, parle à propos de la phénoménologie d'une philosophie qui reste transcendantale, quand bien même elle intègre l'axe corporel comme élément essentiel des rapports entre le sujet et le monde, et fait de la corporalité une « communion avec le monde plus vieille que la pensée » (*Id.*, p. 294). Pour lui, « [...] les choses sont transcendantes [...] dans la mesure où j'ignore ce qu'elles sont et où j'en affirme aveuglément l'existence nue ». L'évidence charnelle et perceptive du monde ne suffit pas à prouver ce monde, c'est pourquoi le philosophe décrit ses éléments comme « transcendants ». Cette définition de la transcendance n'est pas contraire à la qualité immanente que nous accordons à la fiction célinienne qui reste liée à une échappée du corps en dehors de tout enfermement conceptuel. Quand, sous ce rapport, les deux mots – immanence et transcendance – ne s'opposent plus, nous pourrions même parler à propos de la fiction célinienne d'un mouvement à la fois immanent et transcendant. La valorisation centrale d'une profondeur charnelle nous pousse cependant à insister sur cette relativité qu'implique l'élément charnel (immanent en ce qu'il est un élément naturel et tangible).

La fiction célinienne rend compte de la possibilité du « corps » à échapper à un vécu dont il est pourtant issu. La fiction célinienne conteste le postulat mémoriel tout en lui reconnaissant sa nécessité. Le substrat autobiographique pose le corps célinien dans un vécu qui justifie une vision existentielle du monde ; le substrat fictionnel permet à ce corps de sortir du vécu qui le constitue. La fiction célinienne postule la liberté du corps propre, ce corps qui s'approprie à force de désappropriation, plus près du monde, habité par ce monde.

La désappropriation figure un détachement vis-à-vis d'une spatialité vécue (le cercle), mais aussi vis-à-vis de sa temporalité. Devant la vanité d'un temps évolutif, horizontal (la ligne courbe ressort de l'horizontalité), le texte s'inscrit peu à peu dans un temps vertical, qui correspond à son émergence synchronique. L'instantanéité événementielle préfigure l'étirement potentiel d'une durée qui rend au temps son amplitude, l'extrait de la contraction circulaire. Cette modification du point de vue est inhérente au principe de la désappropriation.

Michel Serres rappelle dans un bref essai¹⁸ que l'acte d'appropriation tient à une salissure charnelle (de la substance fécale au simple geste qui laisse une trace), que la propriété est moins un droit conventionnel qu'un droit naturel, presque instinctif, animal. Chez Céline, l'acte d'appropriation se retourne contre lui-même. *Mort à crédit* est un roman qui participe au dévoilement d'une réalité interne, corporelle, sale. L'association entre l'acte sexuel et la saleté (ou laideur), mise en évidence dans ce roman, n'est pas seulement la marque d'un interdit (physique) mais répond aussi à une volonté d'appropriation du personnage : il s'agit de s'approprier son corps pour offrir un objet à sa conscience existentielle.

Avec *Casse-Pipe*, le passage de l'appropriation à la désappropriation s'accomplit. A l'extrême d'un processus d'appropriation, un rabaissement opère et dessine une profondeur. Dans cette profondeur, le personnage touche à une dimension substantielle, triviale, archaïque, qui l'emmène dans un autre temps, plus près de sa naissance. A revenir à l'instant émergeant de sa présence, ce personnage s'approprie, c'est-à-dire arrive à la conscience de lui-même. Or, cela ne saurait s'accomplir sans un abandon préalable de soi au monde, sans l'épouse totale du monde qui engage une dépersonnalisation. Un vertige, une béance, avertissent des accents transgressifs de *Casse-Pipe*, qui mettent le roman célinien sur la piste d'une désappropriation. Une double voix, entre appropriation (présence) et désappropriation (abandon) résonne dans *Casse-pipe*. L'ironie célinienne, très forte dans ce roman inachevé,

¹⁸ Michel Serres, *Le Mal propre, op. cit.*, p. 15-16 : « Nécessaire à la survie, l'acte d'approprier me paraît donc ici d'une origine animale, éthologique, corporelle, physiologique, organique, vitale... et non d'une convention ou de quelque droit positif. J'y sens un recouvrement d'urine, de déjections, de sang, de cadavres pourrissants... [...] Ici, un droit naturel précède le droit positif ou conventionnel. »

confirme sur un plan stylistique cette ambiguïté : en elle, s'identifie l'expression de ce passage de l'appropriation à la désappropriation. L'ironie est une façon de s'approprier le discours pour mieux révéler une mise à distance.

Avec *Guignol's band*, le mouvement d'une désappropriation s'actualise, en même temps que la verticalité spatio-temporelle s'accomplit. La salissure charnelle est toujours présente, mais elle n'a plus d'impact négatif sur la structure de l'œuvre, elle n'implique plus ce creuset, n'empêche pas l'ascendance du roman. La salissure est reliée au plaisir, dès lors qu'elle se trouve détachée de la sphère morale que représentent le cercle familial dans *Mort à crédit* et l'univers militaire hiérarchisé de *Casse-pipe*. Le personnage accède au plaisir par ce détachement, cette désappropriation qui n'efface pas la salissure du corps, mais la libère de toute méprise. Le « corps propre » dont parle Maurice Merleau-Ponty nécessite cette dépersonnalisation, cette désappropriation de soi (c'est-à-dire aussi de la norme imposée, de la mesure mémorielle), non pas pour contredire le « je » dans sa relation au monde, mais pour ouvrir cette relation et en faire l'espace d'une liberté. Le « je » désapproprié est un sujet qui peut échapper à son vécu. Il se laisse déposséder par un dehors, ravir par une présence extérieure, fantomatique (exemple : Mille-Pattes) ou angélique (Virginie). Le corps touche à ce qui est comme à ce qui n'est pas, il se situe à la frontière de l'existence et de l'inexistence. De là son « extase »¹⁹ ou son « ek-stase », cette sortie verticale (« -sta »), hors de soi, qui permet de rejoindre le monde, relation essentielle à la conscience de soi, à l'émergence du « corps propre ».

b) De l'ouverture de l'espace-temps au mode synchronique de l'écriture

La réalité perçue est étirée par la fiction. La fiction célinienne s'exerce dans un espace ouvert que seul un mouvement ascensionnel peut garantir (échec de la ligne horizontale qui se referme, circulaire / échec jusqu'à la chute, stade nécessaire à un rebondissement), et dans un temps ouvert qui ne se réduit pas à l'actualisation de l'événement attestée par un sujet

¹⁹ Rappelons l'étymologie du terme « extase », avec Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1998 (1992), Tome 1, (éd. petit format), p. 1375 : « emprunt au latin ecclésiastique *extasis*, *ecstasis* “ fait d'être hors de soi”, d'où “stupeur”, “ transe”, lui-même emprunté au grec *ekstasis* “déplacement” et “égarement de l'esprit”, “ravisement”. Ce nom est dérivé du verbe *existanai* “faire sortir, mettre hors de soi”, formé de *ex-* “hors de” et de *histanai* “placer debout, dresser, fixer”, à rattacher à une racine indoeuropéenne *sta-* “être debout”. »

perceptif²⁰, mais qui prend le risque de devenir intemporel après la désappropriation charnelle du sujet. Sorti des limites que lui applique le point de vue réducteur du sujet, le temps de la fiction dépasse celui de la perception (tout en la nécessitant), et ouvre le champ des possibles. Libéré de lui-même, le sujet peut mieux saisir l'amplitude spatio-temporelle du monde, et accéder à des points événementiels, discontinus, désordonnés, imprévus qui le rendent au réel plus qu'à sa réalité, qui définissent son rapport intuitif et non conceptuel à l'espace-temps.

La fiction célinienne est la forme narrative de ce saisissement-dessaisissement qui refuse la logique conceptuelle d'une spatialité structurale, et celle d'un temps réduit au point de vue du sujet. La fiction est un moyen pour le roman célinien d'échapper à l'emprise conceptuelle de la représentation, et de réduire la distance qui écarte l'acte d'écriture de la spatio-temporalité objective du monde. En plaçant le corps au centre de son espace de représentation, l'écriture célinienne veut accéder à cet en-deçà de la pensée, pour trouver une vérité, capable de rendre au sujet sa valeur existentielle, c'est-à-dire l'affirmation de sa présence au monde. La fiction est une façon de réintroduire le monde au cœur du sujet, d'assumer le déroboement du sujet devant le débordement du monde. Adoptée par la fiction, la démesure du monde redonne au sujet, par l'acte même de son déroboement, une présence sensible, palpable. L'évanescence du sujet est intégrée au processus, puis dépassée par ce retour à la présence, caractère essentiel de l'instance énonciative.

C'est bien une lecture plus synchronique du texte célinien – lecture exigée par les défauts délibérés d'une narration qui nous contraint à abandonner toute perspective diachronique –, que revendique cette vérité intuitive et phénoménologique²¹ de l'œuvre célinienne. Les romans de *Féerie pour une autre fois*, poussant le désordre narratif à son excès, exigent d'autant plus ce point de vue analytique. Ils ne sauraient être lus selon une logique évolutive, tant ils proposent un surplace narratif qui induit une focalisation sur le temps et l'espace d'un événement rendu à son amplitude objective par le biais d'une « extase » subjective.

Les romans de *Féerie*, dans le prolongement synthétique des précédents, pourraient être lus à partir de ce « centre corporel ». Le corps n'est pas seulement un thème, un composant thématique de l'espace représenté, mais bien un actant dans l'espace de représentation. Le corps, élément chronotopique, permet la construction d'un espace-temps, voire sa

²⁰ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, op. cit., p. 470 : « Les événements sont découpés par un observateur fini dans la spatio-temporalité du monde objectif. »

²¹ Maurice Merleau-Ponty ne confond pas les deux dimensions. Il écarte de son approche l'intuition bergsonienne, qui reste pour lui une pensée du « dedans », pour lui opposer une pensée qui prend en compte le « dehors ».

déconstruction. Le rôle structurel ou informel du corps dans les romans de *Féerie* doit être interrogé en rapport avec l'objet de notre recherche : la définition spatio-temporelle de l'espace romanesque célinien.

Si le corps a une fonction spatio-temporelle, c'est qu'il occupe une place dans l'espace-temps de l'œuvre célinienne. Objet d'une focalisation qui s'accomplit dans les romans de *Féerie*, objet qui tend à devenir central, le corps pourrait faire de ces romans le « centre » essentiel de l'espace romanesque célinien.

B/ De la construction organique de l'espace romanesque à sa transformation

Autour d'une unité corporelle, se construit et peut se comprendre la spatio-temporalité célinienne. L'espace romanesque célinien trouve un ancrage charnel. Le corps, élément privilégié, donne une forme et une matérialité à l'espace-temps, porteuses d'un contenu. Comprendre un espace romanesque, c'est revenir à cette formation structurelle et matérielle de l'espace de représentation.

A qui appartient ce corps grâce auquel se construit la spatio-temporalité de la représentation célinienne ? Ce corps est celui d'un personnage à partir duquel se construit l'appréhension d'un espace-temps narré. Ce corps est celui d'un narrateur à partir duquel se construit l'appréhension d'un espace-temps narratif / discursif. Ce corps est celui d'un auteur à partir duquel se construit l'appréhension d'un espace-temps poétique et romanesque.

La difficulté de notre propos tient à l'entremêlement de ces trois unités corporelles, relativement à l'entremêlement des trois unités énonciatives dans *Féerie*. Le personnage ne se prénomme plus Ferdinand. Il se nomme Céline. Ce Céline devient à la fois auteur, narrateur, et personnage. L'unité énonciative célinienne tend à se resserrer quand elle se trouve condamnée à une rupture identitaire et charnelle provoquée par l'expérience de l'exil, dont la prison dans *Féerie I* constitue le point d'arrêt, et dont le bombardement dans *Féerie II* constitue le point de départ.

Avec cette entité corporelle, à la fois personnifiée et énonciative (personnage / narrateur / auteur), se construit un espace-temps organique, une représentation structurée par l'élément corporel et l'image que l'énonciateur a de son propre corps. Si cet espace-temps se resserre sur ce corps énonciatif, c'est que simultanément s'affirme le mouvement de sa dissolution. Le corps manque alors à la structuration spatio-temporelle du texte, à sa fonction organique et ramènerait la représentation à un état moins intelligible, mais plus sensible. La vocation structurelle du corps laisserait place à une fonction sensitive qui pourrait démettre la représentation de sa valeur organique.

A définir la valeur organique de l'espace-temps célinien, et à prendre en compte sa transformation, nous voudrions exposer ce lien fondamental entre le « corps » et la construction de l'espace romanesque célinien, pris toujours dans cette opposition entre

« mémoire » et « fiction »¹. Cette valeur organique doit être comprise de manière métaphorique. Comme le relève Jean Starobinski, « la notion d'organisme dépasse largement le champ propre de la recherche biologique. Toute structure unitaire composée ou complexe, reçoit le nom d'organisme² ». Jean Starobinski inverse même le propos métaphorique, se demandant si « le vivant n'a pas constamment été décrit à partir de formes préalablement rencontrées dans l'esthétique, dans les techniques, dans les sociétés³ ».

1) Définition d'un « organisme autobiographique »

a) Organisme et écriture autobiographique

D'un point de vue poétique, les données mémorielles du récit célinien, ces motifs initiatiques, identitaires, obsessionnels façonnent une esthétique de la répétition qui stabilise et cloisonne le plan réalisé de la représentation⁴. Par ces données mémorielles, l'histoire racontée se pourvoit des signes d'un vécu et en problématise le contenu.

D'un point de vue poétique, ces données mémorielles relèvent d'un geste d'écriture autobiographique. L'emprunt autobiographique façonne le contenu mémoriel du récit célinien. Si *Voyage* cache encore les traces de cet emprunt (il est un écart entre Bardamu et Céline), si *Mort à crédit*, *Casse-pipe*, et *Guignol's band*, avec le « cycle de Ferdinand », nous rapprochent de cet emprunt, les romans de *Féerie* le rendent tout à fait transparent. Reconnu ou non, l'emprunt autobiographique construit le plan mémoriel du récit célinien, répond à une question d'organisation, de forme, en même temps que de contenu.

Le mouvement autobiographique, qui est à la source de l'imaginaire célinien, aurait une portée organique dans l'œuvre célinienne. Le mouvement autobiographique célinien est organique parce qu'il questionne le vivant : il s'applique au récit d'un corps en éveil,

¹ Déjà à la fin de notre étude sur *Guignol's band*, nous avons vu comment l'opposition s'atténuait. Voir ci-dessus p. 312 sq.

² Jean Starobinski, *L'idée d'organisme*, Paris, Collège Philosophique, Centre de documentation universitaire, 1956, p. 1.

³ *Id.*, p. 2.

⁴ Nous avons vu comment dans *Voyage au bout de la nuit*, ce plan réalisé pouvait être interrogé, voire réactivé par un cheminement entre différents modes d'existence : réalisé > potentialisé > virtualisé > actualisé > réalisé. Voir ci-dessus p. 105.

déclenché par une blessure charnelle dans *Voyage* (la guerre), figuré par la croissance progressive, quoique problématique, d'un personnage dans le triptyque *Mort à crédit*, *Casse-pipe* et *Guignol's band*. Le mouvement autobiographique célinien est organique parce qu'il organise la structure spatio-temporelle du récit à partir de cet élément corporel. Le mouvement autobiographique célinien est organique parce qu'il interroge la relation entre un corps subjectif et un corps social dans *Féerie*. Le mouvement autobiographique est organique parce qu'il est à la fois principe d'incarnation pour l'écriture célinienne, principe organisationnel qui vient structurer le récit, et principe dialogique qui pose le récit du « je » dans une confrontation au monde extérieur.

Judith Schlanger, dans une étude qui concerne la pensée romantique du XIX^e siècle, rappelle que l'organisme n'est pas une conception privilégiée par tel ou tel mouvement poétique, voire philosophique, mais bien une métaphore qui ressurgit dans des moments de crises historiques, opposant au désordre la solution de l'ordre ou de l'organisé, à l'ignorance celle du savoir, au déclin celle de la vie. Il est une part instinctive de la pensée organique qui ressurgit immédiatement devant l'impasse conceptuelle. La nécessité d'une redéfinition du savoir, de la connaissance du monde dans son rapport au sujet implique la vision de l'organisme. La nécessité de rétablir un contact entre le sujet et le monde favorise la vision de l'organisme.

Un sentiment de crise motive le mouvement autobiographique et, à travers lui, la vision organique du texte célinien. Pour Henri Godard, l'autobiographie est une solution qui n'est pas proprement célinienne, mais qui appartient à une réaction collective des romanciers du début du XX^e siècle⁵. La plupart, cherchant à donner une « vérité » à leur entreprise romanesque, s'adonnent à une écriture autobiographique. Ce désir de vérité, de crédibilité surtout, éprouvé par les romanciers, incite ces derniers à adopter une vision organique. L'autobiographie est la dénomination poétique de cette vision organique.

La crise ontologique, historique et épistémologique du début du XX^e siècle déclenche dans les textes céliniens la résurgence de cette métaphore organique. Pourtant, si les textes céliniens font figure d'« organisme », ils en contestent aussi certaines valeurs. C'est sur la présence de cette métaphore et sur son interrogation critique dans les textes céliniens, avec comme appui comparatif les réflexions de Judith Schlanger, que nous désirons ici nous pencher. Nous pensons pouvoir saisir, à travers cette métaphore et sa critique, les enjeux

⁵ Voir Henri Godard, *Poétique de Céline*, *op. cit.*

conceptuels acceptés ou refusés de la représentation célinienne, mieux comprendre ce qui est sous-jacent à la spatio-temporalité célinienne, à son principe de structuration-déstructuration.

b) La métaphore de l'organisme chez Céline : mise à l'épreuve de présupposés conceptuels

La métaphore de l'organisme, illustrative de la pensée romantique, caractérise selon Judith Schlanger une vision du monde spécifiée par trois données essentielles : un principe organisationnel compris comme un « élan vers la forme propre⁶ » dynamique et ouvert, un principe de rationalisation qui en fait une vision abstraite et signifiante, un principe de subjectivation qui fait de cette vision un dialogue vivant entre ses divers éléments plus qu'une mécanique fonctionnelle.

Ces trois principes pourraient, un à un, apaiser un sentiment de crise dans lequel s'inscrivent les romans céliniens : contre une évanescence formelle, contre une insignifiance, contre un sentiment de solitude, la vision organique se positionnerait. A l'expérience d'une blessure à la fois individuelle et collective, à l'expérience d'une blessure à la fois ontologique et éthologique, à la guerre, la vision organique pourrait répondre. La guerre enclenche le mouvement autobiographique célinien, la puisée de l'écriture du côté de l'expérience et, simultanément, appelle une vision réparatrice, organique. On comprend, avec Jean Starobinski, que « l'idée d'organisme n'est pas seulement un principe d'explication et de compréhension du réel, mais on la voit devenir pour certains le fondement d'un jugement de valeur⁷ ». La vision organique serait la seule dimension valable, la seule organisation possible, viable, de l'existence et de ses signifiés.

Autobiographique, la vision organique célinienne est pourtant piégée par la question de ses origines. Le mouvement autobiographique interroge le seuil naissant du personnage, d'une vision, de l'énonciation, de l'écriture. De là, l'idée que l'organisme autobiographique célinien n'est pas seulement réparateur, consolateur. Il reste marqué au noir, par l'expérience de la blessure originelle à laquelle il réfère. Habité par son origine négative, le mouvement autobiographique célinien fait figure d'organisme, tout en étant soumis à la critique. Cet

⁶ Judith Schlanger, *Les métaphores de l'organisme*, Paris, éd. l'Harmattan, 1995 (1^{ère} éd. : Vrin, 1971), (coll. « Les sciences humaines »), p. 8.

⁷ Jean Starobinski, *L'idée d'organisme*, *op. cit.*, p. 2.

organisme autobiographique, bien qu'essentiel à l'énonciation romanesque, demeure chez Céline partiellement assumé.

Au lieu de constituer une organisation ouverte à la diversité et progressive, le mouvement autobiographique célinien s'impose comme une organisation fermée à la diversité et régressive. L'organisation structurelle, inhérente à un fait autobiographique (blessure de guerre) et à un prolongement mémoriel est mise en péril dès ses premiers fondements par sa forme propre, cette circularité. La première partie de l'œuvre romanesque célinienne affiche un organisme autobiographique qui est viable d'un point de vue structurel, mais qui manque de solidité et de force. Un « épuisement schématique » est perceptible.

Pour Judith Schlanger, l'organisme est une unité absolue en ce qu'elle contient toutes les oppositions, toutes les dualités. L'organisme est le « lieu de l'unité vivante des contraires⁸ », un système organisationnel dont la tolérance est le mot d'ordre. Sophie Lacroix rappelle que l'organisme, « unité à l'image de la nature », est « bien davantage une confusion organisée qu'un système totalisant⁹ ». Or, chez Céline, la tolérance différentielle, la confusion positive, qui constitue une des forces de la pensée organique, s'effondre. L'organisme, pensée ouverte, de l'inachèvement, se transforme chez Céline en système, c'est-à-dire en une vision close et achevée. La clôture du système spatio-temporel ne permet pas la stabilité de la représentation. Dans ce système, la diversité, la différence, devient principe d'écart, d'éclat, de faille. La différence réinscrit le sujet dans une vision hiérarchique qui supprime à la pensée organique sa dimension positive. La vision organique célinienne, l'unité de l'œuvre, ne résiste pas à la différence, perd donc de sa puissance, jusqu'à sombrer dans un éclatement où la diversité devient le mode de la division, l'altérité celui de l'opposition négative (les contraires se nient l'un l'autre). L'organisme célinien est construit par un lien coordinateur (s'il n'est pas harmonique) perverti par l'impuissance à accueillir la diversité comme telle (transformation en division). Nous assistons à un assèchement sémantique et dynamique de l'organisme autobiographique célinien, là où la vision organique commande la diversité comme moyen essentiel à son enrichissement permanent et à sa mouvance formelle, structurelle.

Le geste autobiographique est, chez Céline, intimement rattaché à un désir de vérité. Pourtant, le geste autobiographique se dérobe à la force d'abstraction de la figure organique conçue, selon Judith Schlanger, comme un « un complexe de significations à partir duquel s'organise en droit tout savoir¹⁰ ». Contre l'évanescence du sujet, se pose l'écriture du corps

⁸ Judith Schlanger, *Les métaphores de l'organisme*, op. cit., p. 122.

⁹ Sophie Lacroix, *Ce que nous disent les ruines (La fonction critique des ruines)*, op. cit., p. 144.

¹⁰ Judith Schlanger, *Les métaphores de l'organisme*, op. cit., p. 30.

chez Céline. Contre l'évanescence du monde, se pose l'écriture de la matière chez Céline. Contre l'évanescence de la vérité, se pose le sensible chez Céline. La réponse apportée à un désir de « savoir » méprise l'abstraction organique, s'inscrivant dans une quête essentielle. Revenir à l'essence des choses, c'est se méfier de leur apparence, de la forme donnée comme « ostensor du sens¹¹ », de la vision abstractive de l'organisme. La vision organique dysfonctionne chez Céline, quand il s'agit moins de concevoir le monde (par une représentation) que de le faire sentir.

C'est aussi dans sa fonction sociologique que la vision organique célinienne s'autodétruit. Parole dialogique, sociologique, la vision organique relie les divers éléments du monde par des liens d'inclusion qui ne ressortissent pas de la logique, mais de la pure cohésion. Ainsi, s'explique la cohésion de l'individu au social – cet « amalgame¹² » qui appelle une subjectivité d'ordre collectif. Chez Céline, l'organisme autobiographique permet à une parole énonciative de naître, à un « je » de trouver naissance dans le monde, mais ce « je » cherche à se défaire de cette relation inclusive : le sujet célinien, en retrait, refuse d'appartenir à ce Dehors dont il semble dépendre. Ce recul permet l'analyse du dialogue sociologique entre Dehors et Dedans, mais simultanément la destruction de la cohésion ou de l'amalgame organique, l'épuisement du mouvement filial qui constitue le substrat autobiographique célinien¹³. Le « je » célinien ne trouve pas dans la relation sociale qui l'unit au monde, l'affirmation d'une individualité, c'est-à-dire du vivant. La croyance en une subjectivité collective, sociale, qui fait la force de la vision organique, s'effondre chez Céline. L'individualité célinienne fait front à l'image du collectif.

L'organisme autobiographique célinien, trop dirigé par ce lien social, ne conduit pas au vivant. L'organisme autobiographique existe chez Céline comme source imaginaire et comme moyen structurel du récit (espace-temps-sujet), mais pour être porté à son échec. Le sujet autobiographique célinien est trop étouffé par ce corps collectif, familial et sociétal, pour faire évoluer la relation organique dans un sens positif, vitalisant. Plutôt qu'une écriture organique, nous assistons chez Céline à une écriture qui, partant de l'organisme, et en en reconnaissant la nécessité (mouvement autobiographique), cherche à en sortir, comme si la vie se situait moins

¹¹ *Id.*, p. 39.

¹² *Id.*, p. 115: « Comme figure de rationalité, l'organisme [...] n'est pas une structure, mais un amalgame. Les éléments s'y associent en constellation ou en grappe [...]. Ce qui permet d'éviter un faux problème : il n'y a pas de sorite de la grappe. Il n'y a pas lieu de se demander à partir de quel moment, à partir de la présence ou de l'absence de quel trait, on se trouve placé ou non au sein du langage de l'organisme. Les limites de ce langage se reconnaissent un peu comme celles de la Voie Lactée : ses contours sont indéterminés, mais son identification globale est certaine. »

¹³ On se rappelle de la force des liens filiaux à partir de *Mort à crédit*, le cloisonnement induit par le cercle familial, ou la sphère identitaire. Voir schématisation ci-dessus p. 329.

derrière une organisation codifiée (structure + rationalisation) que derrière un espace-temps vierge, plus sensible qu'intelligible. La raison de cette échappée du texte en-dehors de la vision organique est liée à une reconsidération du sujet.

La vision organique n'est plus un remède qui solutionne le rapport du sujet au monde, mais ce qui enferme le sujet dans les limites de ce rapport au monde. Le sujet existe au moment où il échappe à cette vision organique – là est la condition de la vitalité célinienne. Par opposition, toute vision organique devient synonyme de mortification. La vision organique se déconstruit d'elle-même quand elle s'assimile au système. Le mouvement autobiographique est, certes, un recours nécessaire à l'émergence d'une parole romanesque, comme le soutient Henri Godard, mais il ne suffit pas à l'ouverture et au prolongement de cette parole. Nous avons précisé l'impossibilité pour le corps célinien, au centre de ce système autobiographique, de grandir, de se former. La dégradation de ce corps implique la discordance de l'organisme autobiographique, le refus des liens qui maintiennent cette vision devenue « système ».

L'organisme autobiographique, s'il permet la structuration du texte, c'est-à-dire sa naissance, son émergence narrative, est aussi la condition de sa propre destruction. L'organisme autobiographique est ce qui fait naître le texte célinien à lui-même mais aussi ce qui le fait mourir à lui-même. L'organisme autobiographique devient cette dimension dont il importe pour le texte de s'échapper. L'énonciation célinienne propose une transformation non sans rapport avec le soin de la fiction.

2) Contre la dimension normative de l'organisme ou la transformation du mouvement autobiographique célinien

L'organisme, structure organisationnelle et corporelle, permet à un espace et à un temps de se maintenir dans une logique conceptuelle codifiée et normative. A quoi tient la logique normative de l'organisme et comment le mouvement autobiographique célinien s'en saisit-il, voire s'en détourne-t-il ?

L'organisme autobiographique célinien devient dogmatique en ce qu'il enferme le sens, le savoir, la pensée, dans une relation (Sujet / Monde) nécessairement hiérarchique. Entre

l'image de la patrie (*Voyage / Casse-pipe / Guignol's band*) et l'image de la famille (de *Mort à crédit* à *Guignol's band*), le social aliène le corps individuel du sujet célinien. L'aliénation du corps individuel au corps social et politique s'évalue dans la première partie de l'œuvre célinienne à l'intensité (*Voyage*) et à l'étendue (reprise dans les autres romans) du thème de la blessure. Ce thème, après avoir été décliné sous plusieurs angles, se trouve dans les romans de *Féerie* globalisé derrière le rapport de l'individuel à l'image collective de la France. Le rapport entre corps individuel et corps collectif façonne dans *Féerie* la dimension organique du mouvement autobiographique, du geste mémoriel.

Dans les romans de *Féerie*, rédigés après les pamphlets, l'énonciation cherche à retrouver son public perdu, un soutien collectif. L'image des rapports entre l'individu célinien (énonciation) et le collectif sociétal que représente le lecteur français est plus que présente. L'image de la France devient l'objet d'une conquête romanesque pour Céline. Reconquérir le cœur des lecteurs français, certes, mais en sauvant la liberté du corps individuel – les contradictions des romans de *Féerie* tiennent à ce double enjeu. Qu'en est-il alors de l'organisme autobiographique de l'œuvre célinienne ? Se trouve-t-il détruit ou reconstruit, après l'écriture pamphlétaire, dans les romans de *Féerie* ?

a) Attrait et rejet du corps social

Il est une blessure par laquelle le lien entre le corps individuel et le corps socio-politique se trouve brisé, problématisé chez Céline. La représentation du corps individuel garde encore dans *Féerie*, en mémoire, l'impact ou la trace de cette blessure. Le souvenir du Val-de-Grâce est celui du lieu de la souffrance initiale. Sans masque, le lieu découvre une expérience autobiographique.

C'est loin le premier jour qu'on s'est vus... J'ai de la mémoire, je grave les choses, je peux rien oublier... C'est pas une preuve d'intelligence... C'est pas à se vanter la mémoire... enfin c'est ainsi... Je dis donc la date, le mois, mai 15, au Val... l'hôpital, le Val-de-Grâce... C'est loin le Val !... je veux pas vous perdre dans mes souvenirs !¹⁴

L'épisode du Val-de-Grâce, réduit dans la version finale, fait l'objet d'une amplification dans une version antérieure¹⁵. Conservée comme marque suggestive, cette évocation cherche

¹⁴ *Féerie I*, p. 8.

¹⁵ Voir la version C : « Appendice IV », in : *Romans IV, op. cit.*, p. 888 sq.

à revenir au point initial du mouvement autobiographique célinien, cette blessure de guerre transposée dans *Voyage*, et à signifier la présence, quoique atténuée (puisque réduction progressive de l'épisode), d'un organisme œuvrant.

La blessure biographique est le point initiatique du mouvement autobiographique et de la vision organique qu'il suppose : elle pose la question du « je » dans son rapport à la collectivité que représente l'image de la France, ce « on » qui dans le texte cité est bien le sujet d'une rencontre. La blessure accrédite le lien organique entre le corps individuel et le corps collectif chez Céline, mais aussi ce qui fragilise cette relation. L'organisme autobiographique, cette relation entre le corps individuel et le corps socio-politique, se construit par l'épisode de la blessure, tout en se soumettant, du même coup à sa propre contestation.

La représentation du corps individuel, blessé, traduit le problème de l'harmonie organique. Eclaté ou tronqué, le corps du sujet, à la guerre comme dans la vie, s'écrit sous le coup d'une déchirure. La blessure biographique au bras de Céline, se transforme dans *Guignol's band* en une blessure à la main (qui a fait l'objet d'une analyse), comme pour signifier son rapport métaphorique à la question de l'écriture¹⁶. Écriture blessée, organiquement, c'est-à-dire en son système, en sa maîtrise, c'est encore ce que signifie ce simple extrait :

[...] les doigts des ouvriers, n'est-ce pas ?... à quarante ans ils ont plus de doigts... deux, trois, arrachés chaque main... perdus ci et là... aux scies... aux fraiseuses... / Ceux qui se donnent pas, qui foutent rien, ils gardent leurs mains ils gardent leurs doigts ils gardent tout...¹⁷

Se donner, mettre sa peau, son corps propre, autobiographique, sur la table – l'acte d'écriture célinien tient à ce sacrifice du « je ». La citation peut paraître anodine, mais l'écriture du corps est si présente dans *Féerie* que ce « corps » cesse d'être un simple thème pour devenir le nœud central de cette écriture, le lieu où les dimensions du dedans (ou de l'individuel) et du dehors (ou de collectif) se rencontrent. Le corps devient le lieu où se redéfinissent les rapports de l'individuel au collectif, et simultanément la valeur organisationnelle de l'organisme autobiographique. Le statut donné au mouvement autobiographique perd ou renforce sa valeur de cadre, selon que le rapport de l'individuel au collectif se trouve rompu ou tendu. Qu'en est-il justement de cette relation ?

¹⁶ Voir ci-dessus p. 266.

¹⁷ *Féerie I*, p. 51.

S'affiche chez Céline une nostalgie patriotique, cette croyance en l'équilibre de la relation corps individuel / corps social. Déjà, l'emportement soudain de Bardamu dans ce défilé militaire, à l'incipit du *Voyage*, n'est pas anodin. Il donne d'ailleurs au patriotisme de Céline un sens plus affectif qu'idéologique. La séduction est physique. Le corps militaire séduit le corps individuel qui se laisse alors happer, emporté par cette image de puissance. Le corps individuel trouve dans le patriotisme à s'épanouir dans le corps socio-politique, selon un ordre donné. Le corps individuel trouve sa liberté et son sens dans l'acte patriotique : l'engagement militaire du personnage Bardamu dans *Voyage*, l'engagement de l'auteur dans l'écriture pamphlétaire avant *Féerie*. Ces deux engagements patriotiques demandent pourtant à être distingués.

La fonction injonctive et la qualité normative de cette relation devient gênante à partir du moment où l'ordre donné présente le risque de la mort, et fait perdre à l'organisme autobiographique sa fonction vitalisante. Le corps patriotique, ce corps individuel fondu dans le corps socio-politique de la France, s'évide, perd son contenu et sa dynamique. A l'incipit du *Voyage*, l'engouement patriotique de Bardamu, signe d'abord de plénitude, s'épuise avec l'expérience solitaire de la guerre¹⁸.

Plus tard, l'engagement de Céline dans l'écriture pamphlétaire se veut tout autant patriotique, puisqu'il reste attaché à cette relation entre le corps individuel et le corps socio-politique. Pourtant, la réaction s'inverse et l'engagement diffère : la croyance dans la guerre physique, militaire, laisse place à une méfiance discursive. Le Céline des pamphlets a, depuis l'engagement naïf de Bardamu, retenu la leçon : contre cet évidence, il noircit des pages bavardes et injurieuses qui, touchant à l'infamie, se veulent soi-disant protectrices. Avec les pamphlets, il s'agit pour Céline de faire la guerre à la guerre, de sauver cette fois le « je » à l'intérieur de la dimension patriotique. L'écriture pamphlétaire de Céline est peut-être, en ce sens, un excès organique de l'œuvre célinienne¹⁹.

L'action énonciative célinienne va plus loin lorsqu'elle sert, à partir de *Féerie*, à freiner cette fusion entre le corps individuel et le corps socio-politique tout en regrettant son équilibre. Le discours plaintif est, sur ce point, plus constructif qu'il y paraît :

Mais je me suis déjà plaint mille fois... Je me plaindrai encore ! Je me plains de tout !... Je me plains que vous partiez à la guerre que je peux pas vous empêcher et que vous revenez tout en colique, ridicules, sans armes, sans drapeau, et que vous me

¹⁸ Voir ci-dessus p. 37-40

¹⁹ Voir : Philippe Muray, *Céline, op. cit.*, p. 161 : « L'autre nom de l'antisémitisme est organicisme ».

dévalisez en plus et que vous me foutez en prison et me faites emporter en brouettes aux gadoues d'Achères finir en poireaux « primeurs » !²⁰

Le patriotisme célinien – physique (guerre) ou verbal (pamphlets) – conduit à la mort du « je », à la dispersion du « je » dans le collectif, à la disparition du « je » au profit du collectif. Le pacifisme de Céline s'appuie sur la prise de conscience de cette mort au sein de la relation organique. Le pacifisme de Céline naît là où l'organisme échappe à sa fonction vitalisante. Le pacifisme célinien méprend l'organisme tout en postulant son regret. Il implique à la fois la volonté d'un détachement du corps individuel vis-à-vis du corps collectif, et le regret du patriotisme comme condition nécessaire à l'harmonie organique.

Parce que l'engagement patriotique pousse le sujet vers la mort, la méfiance célinienne vis-à-vis du corps socio-politique, s'enclenche. Le manque de confiance dans la relation corps individuel / corps socio-politique qui permet à l'ordre organique de se maintenir, implique un imaginaire du désordre. L'organisme autobiographique qui naît avec cette blessure de guerre est l'objet d'un désordre qui le détruit intrinsèquement. Le désordre mémoriel est la première marque d'une déstabilisation de l'organisme autobiographique (nous reviendrons sur l'absence de chronologie dans *Féerie I*) ; le choix de raconter le souvenir d'un bombardement implique, face à un désordre temporel (dans *Féerie I*), un désordre spatial dans *Féerie II*. La spatio-temporalité perd ses repères, et bouleverse ainsi la stabilité du récit autobiographique. Perdant son équilibre, l'autobiographie sert moins l'organisation vitalisante du texte que la déconstruction de ses valeurs narratives portées jusqu'à leur négation.

Ce désordre pourrait être interprété comme une posture anarchiste célinienne. Or, l'anarchisme est moins la croyance dans le désordre, qu'en une société si harmonieuse qu'elle n'aurait nullement besoin d'un ordre extérieur pour exister. Chez Céline, si cette utopie anarchiste existe, elle se trouve, dès l'incipit du *Voyage*, contrée par un évidement idéologique (le personnage Bardamu passe d'un grand discours anarchiste à un engagement patriotique). Si Jacqueline Morand-Deville soutient, résumant le contenu de son ouvrage *Les idées politiques de Louis-Ferdinand Céline*, que l'étiquette qui conviendrait le mieux à Céline, est celle d'anarchiste – « de droite ou de gauche, c'est selon²¹ » –, elle nuance elle-même son propos, y voyant là une trop grande réduction. Devant l'utopie anarchiste, la croyance dans l'ordre social (cette relation corps individuel / corps socio-politique), en sa

²⁰ *Féerie I*, p. 171.

²¹ Jacqueline Morand-Deville, « Les idées politiques de Céline », in : *Bulletin célinien*, n° 321, juillet-août 2010, p. 10. Article consacré à la réédition de son ouvrage *Les idées politiques de L.-F. Céline*, Paris, éd. Écritures, 2010 (1^{ère} parution : 1972), (coll. « Céline et Cie »).

nécessité, reste sous-jacente à la pensée de Céline. Simultanément, l'entrain vers la mort engage de la part de l'auteur un recul vis-à-vis de cet ordre social, et la révélation du désordre.

Le désordre est une manière pour l'énonciation célinienne d'accuser la fonction ou l'application de l'ordre social, mais non sa nature. Le désordre célinien conteste l'ordre de la guerre, mais non la dimension patriotique qui l'implique. Ainsi, reste-t-il chez Céline une nostalgie de la France, sa patrie, une réaffirmation de ce lien organique dans les romans de *Féerie*. La France est une image empreinte de nostalgie.

Quelle est précisément cette France regrettée de Céline ? Il y a cette France comme identité du sujet²² et il y a cette France comme identité de l'écriture, qui en traverse aussi bien les formes poétiques (question de la langue²³) que les formes de l'imaginaire (question symbolique²⁴). La France représente ce corps collectif, dominé par une logique de l'ordre mortifère (qui conduit l'individu à la guerre) contre laquelle le texte célinien prétend lutter. Or, parce qu'il aurait fait le choix du vivant contre celui de la mort, le personnage célinien devient l'incarnation d'un désordre, de ce fou que l'on ne regarde plus que de « biais », par peur d'y être assimilé²⁵.

L'énonciation célinienne, cherchant sa liberté contre l'injonction mortifère de l'ordre socio-politique, se pose en « travers²⁶ », agent d'un désordre, tel un obstacle prêt à subir la rébellion du corps collectif :

Qu'il fallait nettoyer la France et la langue française d'un sexographe démoralisateur, dégrammeur pareil qui souillait la Patrie sacrée et son patrimoine littéraire !... que

²² La France constitue la mère-patrie de Céline. Le lien entre l'image de la France et l'image de la « mère » est d'ailleurs présent dans *Féerie I* : p. 43, p. 45-46.

²³ *Id.*, p. 50 : « [...] mon vice là moi, j'avoue, mon seul : le parler français ! / Un bourreau qui me parlerait français je lui pardonnerais presque tout... que j'ai haine des langues étrangères ! baragouins pas croyables qu'existent ! quelles fumisteries ! »

²⁴ *Féerie II*, p. 264 : « Vingt quartiers crépitent ! Le Luxembourg est plus qu'une rose ! une roseraie ardente !... l'Académie fond... en beige... en vert... dégouline au Quai... puis à la Seine... la Coupole flotte un moment... [...] Ah, et la Madeleine et la Chambre ! elles ont l'air de s'envoler... gonflées montgolfières... s'élèvent un petit peu... balacent... passent bleu ! rouge ! blanc ! éclatent ! » Ce sont les hauts lieux parisiens qui sont ici balayés par le regard du personnage qui assiste à leur disparition. Nous remarquons qu'avec cette disparition, c'est la force et l'image de la patrie qui éclate : éclat des couleurs et disparition de l'image : « bleu ! rouge ! blanc ! ». Aussi, selon, la condition de « l'envers », nous assistons ici à une inversion du drapeau tricolore.

²⁵ *Féerie I*, p. 7-8 : « Le même du recoin, de l'ombre, il visite les livres, enfin mes sortes d'étagères... Ca sera ordonné chez Clémence ! Pas des bouquins partout ! Non ! Moi je les range jamais ! ils viennent en "héritiers d'avance..." Oh c'est impeccable chez Clémence ! son "intérieur" ». A travers cet extrait, nous relevons une opposition métaphorique entre l'ordre et le désordre > métaphore de la psyché à travers le thème de l'intérieur de la maison : rangé, pas rangé ? C'est la question de la déviance qui apparaît ici, et le refus de s'adapter essentiellement, viscéralement, à la question de l'ordre. Le problème de l'ordre est bel et bien apparent dans ces premières pages de *Féerie*.

²⁶ *Id.*, p. 10 : « Ils me regardent de biais... », et p. 21 : « ma vocation est de médecine ! je suis doué de travers ! même mon infirmité me nuit... m'anéantit... Marc il attouche direct aux Muses... »

jamais ça serait plus la France si on égorgeait pas ce porc ! moi, le porc ! Tout ça, ils avaient entendu !...²⁷

L'image de la France est salie par Céline, dont la chère patrie devient une « putaine²⁸ ». Le discours indirect libre permet à l'énonciateur de reprendre à son compte cette salissure. Car la salissure est une stratégie volontaire. La salissure, à la fois imaginaire et verbale dans *Féerie*, permet à la voix célinienne de refuser un ordre socio-politique (celui de la guerre) tout en se réappropriant l'image collective de la France²⁹. A salir la France, à l'emmener jusque dans ses retranchements idéologiques, le personnage ne fuit pas le corps collectif, mais le tire vers une individualité. Par la salissure, Céline pose l'image de la France en rupture des codes établis, dans un désordre, pour mieux se la réapproprier – réappropriation strictement affective de l'image française.

b) De l'étouffement à la libération du corps individuel

La représentation des rapports entre le corps individuel et le corps collectif est symbolisée par un couple de personnages qui construisent l'univers carcéral de *Féerie pour une autre fois I* : « Gaëtan Serge d'Hortensia l'Assesseur nègre de l'Ambassade » et le voisin de cellule surnommé « Putois ». Les deux personnages sont mis en relation par le personnage Céline. Ils représentent les deux tentations qui, corrélativement, construisent le mouvement autobiographique du texte : la voix du corps individuel et la voix du corps collectif – voix au milieu desquelles se situe le personnage célinien, et grâce auxquelles l'organisme autobiographique peut être interrogé.

Figure de l'ordre, celui que le narrateur surnomme Hortensia emprunte un nom de fleur pour se faire séduisant, pour attirer à lui le corps individuel du personnage célinien. Transposition de la personne de l'Ambassadeur de France à Copenhague qui aurait demandé l'extradition de Céline³⁰, le personnage Hortensia se fait le représentant d'une France qui appelle Céline pour mieux le condamner :

²⁷ *Id.*, p. 411.

²⁸ *Id.*, p. 159.

²⁹ Nous rappelons ici ce rapport qu'établit Michel Serres – auquel nous avons déjà fait référence ci-dessus (voir p. 344) – entre l'acte de « salissure » et la question de la « propriété » dans *Le Mal propre, op. cit.*

³⁰ Transposition romanesque de Guy Girard de Charbonnières (1907-1990). Voir à ce sujet Henri Godard, Note 9 de la p. 26, in : *Romans IV, op. cit.*, p. 1228-1229.

Gaëtan Serge d'Hortensia, l'Assesseur nègre de l'Ambassade, représentant l'union des Cingles, diplomatiques, politiques, coloniaux, et ectoplasmiques, qui m'injurie au jour levant !³¹

« Assesseur » se prenant pour Louis XV (« Je suis Louis XV ! Je suis Louis XV, maraud !³² »), c'est-à-dire figure directrice d'un ordre officiel³³ ; « nègre », c'est-à-dire figure du colonisé, représentant une soumission (« Je suis les Colonies !³⁴ »), le personnage représente une absurdité idéologique qui inspire la méfiance célinienne³⁵. L'assimilation d'Hortensia au régime de Vichy³⁶ décrédibilise encore le rôle justicier du personnage, méprend toute position idéologique.

Le rejet idéologique du personnage n'empêche pas les expressions charnelles et séductrices. Les expressions lascives du personnage à l'égard du sujet célinien poussent au compromis du corps individuel vis-à-vis du corps collectif, s'adonnent à une perversion séductrice.

– Tu veux pas te livrer à la France ? Tu veux pas ? / Il m'attaque au patriotisme, en mon faible sacré que j'en crève... Il a entendu parler, monstre !... mon folklorisme !... dans les larmes il me parle de Bezons !... Il chiale, il chiale !... c'est terrible le nègre en sanglots... vous diriez animal qu'on bat... Il est Louis XV, nègre, ectoplasme... / – Tu vas me faire renvoyer de ma place ! Hi !... Hi !... tu vas me faire descendre d'Assesseur !... sois gentil... va te faire immoler ! [...] Retourne en France ! / Il me lancine au mal du pays !... et pensez si j'en suis atteint !... si j'en

³¹ *Féerie I*, p. 26.

³² *Id.* p. 30-31.

³³ La noblesse du personnage n'aura pas échappé à Céline. David Alliot, dans *L'affaire Louis Ferdinand Céline (Les archives de l'ambassade de France à Copenhague 1945-1951)*, Paris, éd. Horay, 2007, p. 15, précise que « Guy de Girard de Charbonnière appartient à l'une des plus vieilles familles de France et descend directement d'Huges Capet. »

³⁴ *Féerie I*, p. 31.

³⁵ Christine Sautermeister, *Céline vociférant (ou l'art de l'injure)*, Paris, Société d'études céliniennes, 2002, p. 250 : « [...] le sens déprécié de "charbonnier" donne "bougnot" qui transforme l'ambassadeur en marchand venu du fond de sa province ; les associations à partir de "charbon" sont prolifiques : de "noir, cochon noir", le narrateur glisse vers l'injure raciste avec "nègre", puis "Nigeria" et comme il semble que l'ambassadeur soit un mulâtre, "rastaquouère", "Caraïbe", "cigare" et "Jazz-band", les noirs étant associés au jazz ainsi qu'on peut le lire dans *Voyage au bout de la nuit*. De plus, l'ambassadeur était déjà fonctionnaire sous Vichy, un détail que le narrateur s'empresse de mettre en avant pour souligner le zèle opportuniste de son dénonciateur. Puis c'est la noblesse du nom de l'ambassadeur qui déclenche un nouveau flux associatif. Le surnom "Hortensia" évoque une fleur précieuse et confère donc à son détenteur une certaine prétention ridicule ; peut-être faut-il également penser à la *Lex Hortensia* qui dans l'Antiquité donna au plébiscite la valeur d'une loi : ainsi l'ambassadeur a-t-il dénoncé le narrateur sur une rumeur populaire et non sur des preuves. Quoi qu'il en soit, ce surnom féminin entraîne l'injure de l'inversion sexuelle, injure, comme on l'a vu, typique de la stratégie injurieuse classique. Par ailleurs, la noblesse de l'injuré suscite des allusions aux rois de France et surtout à Louis XV dont le nom associé à une époque dépravée s'inscrit fort bien dans l'isotopie de l'inversion. Enfin l'acharnement du dénonciateur est taxé d'hystérie, il est même accusé d'être épileptique. »

³⁶ David Alliot, dans *L'affaire Louis Ferdinand Céline*, *op. cit.*, p. 15 : « Charbonnière est en France au début de l'occupation, et rejoint le cabinet de René Massigli à Vichy. En 1941, il est attaché à l'administration centrale du Quai d'Orsay, à Paris, puis placé en non-activité par Vichy le 28 juillet 1941, peut-être à la suite de l'"Affaire Durand" qui défraiera la chronique pendant l'Occupation et à laquelle est mêlé son père. C'est certainement cette non activité qui le pousse à rejoindre la France Libre. »

ai un chagrin d'être loin !... de plus avoir la jacasserie, la vacherie, là, autour, des miens, banlieue, sacripants, chnoks, pelures, macs, donneuses... ah, chère Estrême ! / Le chagrin pire que le mal aux os, que le cul qui colle, les dents qui barrent, la viande qui fond, les yeux qui suintent, les trains en panne sous les tunnels qui sifflent et sifflent : le mal natal ! le pire que tout !³⁷

L'enjeu, pour le personnage célinien prisonnier à Copenhague, est de résister aux avances d'Hortensia, c'est-à-dire aussi à son propre désir patriotique – le terme « ectoplasme », qui caractérise Hortensia, définit le dédoublement fantomatique du corps célinien. Le discours séducteur relie le plan idéologique et le plan charnel pour faire de la « France » un corps attractif. La France est traitée telle une épouse regrettée, que l'on pleure. Le patriotisme devient stratégique, prêt à se retourner contre le personnage célinien. Car l'image du corps collectif, incarnée par Hortensia, est traitée derrière une sorte d'exultation libidinale qui conduirait le personnage à la mort.

J'ai plus beaucoup d'heures de crédit ! La France peut plus respirer !... Trois quatre mois qu'on m'épie dur... C'est une queue de curieux à ma porte... *Toc ! Toc ! Toc !* / Ils heurtent. / – Bonjour Docteur ! / Ils me regardent de biais... les plus décidés sont gênés, là, au moment... ils sont complices. Ils ont l'âme bouchère... Je les fascine d'angle. Les hommes chevrotent, tremblotent, cafouillent, les femmes bandent, elles ! franchement !... les jeunes pires ! Elles me voient déjà au crochet, écartelé, émasculé. Vite ! vite ! qu'elles se disent ! Sa langue ! Ses yeux ! Elles ondule, elles me viennent sur les genoux, elles m'embrassent avec une tendresse !...³⁸

En rattachant le plaisir sexuel à la mort, en rendant arbitraire le lien entre le désir et la haine, Céline accuse l'image du corps collectif français de perversion. Le fantasme pervers du corps collectif est mis à distance par la voix individuelle de la douleur – innocentée par contraste. La douleur individuelle sert à lutter contre la nostalgie patriotique.

C'est l'une des constantes du texte de revenir vers l'image du corps blessé, de chercher dans cette blessure les raisons de résister à l'attrait du corps collectif, les raisons de haïr ce corps collectif, cette image de la France. Le détachement est tenté. La tentative, presque suicidaire puisqu'elle se sert du corps blessé, est symbolisée par le personnage Putois. Le personnage Putois est l'incarnation de cette douleur individuelle, celui qui, se jetant la tête contre les murs de sa cellule, rappelle incessamment au personnage célinien le drame d'une trépanation dont nous connaissons la légende³⁹, et conduit au sort tragique de l'individualité : la mort ou le refus du corps collectif français.

³⁷ *Féerie I*, p. 122.

³⁸ *Id.*, p. 10. D'autres extraits auraient pu être cités (exemples : *Féerie I*, p. 18 ou *Féerie II*, p. 302).

³⁹ Voir ci-dessus note 24, p. 42.

Associant à l'idée de puanteur le sens du « cri », selon l'expression populaire « crier comme un putois », le personnage « Putois » est l'objet d'une prise de distance nécessaire à la mise en garde du sujet contre les avances d'Hortensia. Mise à distance contre avance, douleur contre plaisir, échappée contre séduction, ainsi faut-il comprendre la dualité qui entoure le personnage célinien, Hortensia face à Putois. La douleur, portée par un discours plaintif, est libératrice dans *Féerie*. Elle permet au corps individuel de s'arracher au corps collectif, et de rompre avec l'équilibre relationnel de l'organisme. Cet arrachement revient comme un leitmotiv sur l'ensemble des deux tomes de *Féerie*. Voici quelques exemples :

Mais les douleurs sont là, lardantes, réveillent la verve ! chaque tire-bouchon ! Vous enragez ! Vous êtes sauvé ! Haine ! C'est pas brillant !... c'est pas moral... Merde ! Oh, mais dites ! foin de mes scrutations ! pulsations ! Revenons aux faits !⁴⁰

Ma pellagre me brûle aussi ! vif !... Si la peau m'arrache, dites !... m'arrache... à quatre pattes je lavais ma cellule !... tant que j'ai pu... je me trempais le derrière dans le sceau... je peux plus ...⁴¹

Ils m'attrapent à dix ! à douze ! ils vont me décoller ! [...] / Je m'en vais par plaques avec le plâtre ! je sens qu'ils vont m'arracher tout nu !... plus que nu !... nu à la viande ! plus nu que Jules, la peau partie !⁴²

La mise à distance du corps collectif passe par l'arrachement du corps individuel. La douleur préfigure une liberté du corps, en même temps qu'une nudité, une vulnérabilité. L'image du corps souffrant dans *Féerie* permet d'en finir avec cette vision organique du texte célinien, avec cette pensée organique qui coordonne et structure le mouvement autobiographique célinien. La souffrance charnelle ne doit pas s'apaiser, car la douleur justifie l'entreprise libératrice du texte. Elle accuse ce cadre organique qui enferme le sujet dans une collectivité et qui l'entraîne à la dégénérescence. Parce qu'elle est accusatrice et incurable, la maladie dans le texte célinien, devient libératrice. Guérir le corps, ce serait le remettre sous le jour de l'unité parfaite, harmonieuse et organique. Faire souffrir le corps, c'est signaler l'imperfection, le problème, l'impuissance organique du texte, la vanité du mouvement autobiographique.

⁴⁰ *Féerie I*, p. 16.

⁴¹ *Id.*, p. 103.

⁴² *Féerie II*, p. 428.

c) Du corps individuel vers un corps cosmique

Il est un rêve romantique où l'individu veut « comprendre la destination de l'homme comme celle d'un organe dans un organisme, poser la rationalité dans la liaison, trouver dans la totalité la plus riche et la plus diversifiée le secret de la coexistence heureuse et féconde des individualités. L'image de la société des individualités est ainsi l'idéal profond d'un humanisme à la fois individualiste et communautaire qui tient à ne pas dissocier la plénitude du moi de la plénitude du nous⁴³ ». La pensée célinienne se trouve en marge de ce rêve parce qu'elle ne peut en garder que la nostalgie. Si la relation du « je » au corps social est acceptée par la pensée romantique, aussi normative cette relation soit-elle, cette relation prend dans le texte célinien le poids d'une contrainte et le sens d'une aliénation qui empêche la dimension vivante de l'être de s'exprimer. Le schème de la régression, ou de la croissance négative, définit l'impasse du mouvement autobiographique célinien. La nostalgie de l'organisme est, chez Céline, contrée par le refus de la mort à laquelle la vision organique, le lien entre le corps individuel et le corps sociétal conduit.

La critique de l'organisme chez Céline – comme chez d'autres – passe par la désintégration ou par la dégénérescence de ce lien social. Accusé, le lien social l'est moins pour sa fonction que pour sa nature dogmatique et hiérarchique. Le mouvement autobiographique qui structure et organise l'œuvre célinienne, qui façonne cet organisme en réinscrivant le sujet dans le monde sous une filiation sociale (Patrie / Famille), ne perd pas sa vocation unitaire, mais bien la richesse diversifiée qui compose cette unité, en sorte que la « totalité », ou le « mouvement de totalisation » qui anime l'organisme, devient une forme de « totalitarisme » dans l'œuvre célinienne. L'image autoritaire du Père se décline entre le milieu familial dans *Mort à crédit* et le milieu social dans *Casse pipe* avec le Père-patrie, jusqu'à *Guignol's band*, où nous assistons à la méprise et au détournement de l'autorité paternelle – Cascade (le père officieux : proxénète), Mille-Pattes (double de Cascade), Matthew (le père officiel : agent de police) sont les représentants de ce père intégré dans la sphère sociale, ce père que le personnage Ferdinand cherche à fuir⁴⁴.

Quitter les fondements de l'organisme, fuir ce rapport autoritaire et normatif qui lie le corps individuel à la pression d'un corps collectif et social, cela ne peut s'accomplir par une simple fuite en avant. L'échec est d'ailleurs prégnant dans *Guignol's band*, où la dernière scène (du deuxième tome) explicite le retour de Ferdinand dans la sphère engluante des

⁴³ Judith Schlanger, *Les métaphores de l'organisme, op. cit.*, p. 325.

⁴⁴ Voir à ce sujet notre étude de *Guignol's band*.

« guignol's band⁴⁵ ». Une rupture trop brutale de l'organisme engage sa résurgence d'autant plus forte : Ferdinand ne parvient pas à s'échapper ; la fête prétextée de la Saint-Ferdinand implique sa réinscription dans la sphère organique, son aliénation, c'est-à-dire son impossible liberté, l'impossibilité de son départ (programmé sur le *Kong Hamsün*⁴⁶).

Le détournement de l'organisme exige une stratégie plus insidieuse : l'acceptation, dans un premier temps, de cette norme injonctive et autoritaire ; le repli du sujet sur lui-même, dans le silence, jusqu'au détachement. Cette acceptation a d'ailleurs pu être analysée à plusieurs moments de l'œuvre célinienne sous le fait d'un « recentrement-rabaissement » : à Rancy dans la profondeur oubliée et bannie d'une banlieue (*Voyage*), à Rochester dans la profondeur du mutisme et l'engluement du paysage anglais (*Mort à crédit*), dans l'écurie de *Casse-pipe* par un endormissement dans la matière fécale. L'expérience du centre romanesque, ces expériences de « recentrement » promettent chaque fois la libération du sujet. Que cette promesse reste virtuelle ou qu'elle soit effective⁴⁷, elle implique chaque fois une libération du cadre autoritaire, une contestation de la structure formelle établie, et un élan vers l'informel⁴⁸ qui conteste toute stabilité conceptuelle, l'intelligibilité, la rationalité de l'organisme autobiographique.

Dégager le texte célinien du mouvement autobiographique, c'est accuser l'injonction du corps collectif mais aussi accepter le meurtre symbolique du corps individuel pris sous le coup de l'aliénation. La sauvegarde du « je » romanesque ne s'opère qu'au prix de sa désagrégation autobiographique. Le « je » mémoriel, le « je » qui structure l'espace et le temps de la narration, devient plus fragile. Le déséquilibre subjectif de la mémoire est surtout visible à partir de *Féerie pour une autre fois*, où la répétition apparaît moins comme le mode structurel d'une fatalité que comme expression d'une incohérence, d'une fragilité mémorielle⁴⁹. La subjectivité radote, revient sur elle-même pour mieux se contenir. Sa lutte est pourtant vaine, quand tout pousse ce corps subjectif à sa désagrégation. Si cette désagrégation est une manière de « sortir de sa peau » dès *Voyage*, c'est à partir de *Féerie* que le mécanisme s'accomplit : l'image du corps arraché, dépecé est nécessaire à cette libération du « je » autobiographique et à sa transformation romanesque.

⁴⁵ Voir ci-dessus p. 274, le lien entre l'expression « guignol's band » et ce caractère engluant.

⁴⁶ L'échappée se situe au niveau poétique (absence de limite entre mémoire et fiction, entre passé et avenir, entremêlement des dimensions de la vie et de la mort), mais non au niveau narratif.

⁴⁷ Pour un résumé schématique de ces épisodes : voir ci-dessus p. 329.

⁴⁸ Par opposition à cet « élan vers la forme » (Kant) qui définirait selon Judith Schlanger l'organisme.

⁴⁹ Nous reviendrons sur ce problème de l'espace-temps mémoriel. Voir ci-dessous p. 378 sq.

Vous voyez la grille, en sorte de chapelets de mes viscères, en dentelle d'organes... les petits... les gros... vivisécté à l'aiguille devant le Restaurant Duquèquet !...⁵⁰

Faudrait d'abord que je décolle !... Que je m'arrache trois, quatre lambeaux de plaies...⁵¹

Déjà, dans *Voyage*, Michael Donley remarque ce mouvement de détérioration à la fois subjectif et charnel, et y voit une solution constructive – bien qu'objectivement négative et pessimiste – pour « trouver la sortie de l'impasse » :

Cependant, du moment qu'il *accepte* sa condition, le problème est déjà en voie de solution, et nous allons montrer comme Céline parvient à tirer profit de sa désintégration⁵².

Selon une stratégie de la décomposition subjective, le sujet célinien perd sa contenance, échappe au lien organique qui le rattache au corps collectif et aux injonctions de cette collectivité. Abandonner la forme subjective, c'est se défaire de l'instance organique qui dirige le mouvement autobiographique et offrir une autre identité au sujet. Cette identité se veut alors moins formelle que substantielle. La désagrégation est une manière à la fois de valoriser l'échappée de la forme et le retour à la matière première qui compose l'entité subjective. La vision organique perd alors sa qualité normative. Elle soutient toujours une identité dialogique, relationnelle entre le sujet et le monde, mais cette relation passe davantage par le corps substantiel que par des limites organisationnelles qui restent le fait d'une pensée normative.

Le rapport organique, s'il existe toujours, s'exerce par une désorganisation, une dysharmonie, qui valorisent une matérialisation substantielle. Le sujet se laisse décomposer par le monde qui l'envahit, se fond dans la matière du monde. Ce mouvement analysé comme « centrifuge » par Michael Donley, comme force « excentrique » par Jean-Pierre Richard⁵³, est un mouvement libérateur et salvateur pour le sujet célinien alors même qu'il s'accomplit grâce à sa détérioration. Le mode de la blessure initiale, qui permet cette décontenance du sujet (éclat / déliquescence) devient une manière de reconstruire l'osmose substantielle entre

⁵⁰ *Féerie I*, p. 28.

⁵¹ *Id.*, p. 43.

⁵² Michael Donley, « L'identification cosmique », in : *L.-F. Céline, Cahiers de L'Herne, op. cit.*, p. 280.

⁵³ Michael Donley fait aussi référence à Jean-Pierre Richard qui relève déjà cette force centrifuge : *Nausée de Céline, op. cit.*, p. 14 : « Dans le débraillé, si infâme qu'il soit, il nous faut cependant reconnaître l'authentique révélation d'un être et comme l'épiphanie d'une vérité. Cette vérité est celle d'une force centrifuge, éternellement fuyant hors d'elle-même, qui échappe toujours aux formes, aux lois, et jusqu'à la pensée qui voudrait la fixer et l'exprimer. » *Id.*, p. 23 : « effusion écœurante qui prostitue excentriquement le cœur trop splendide de l'objet [...] pour l'égarer, à l'état d'ordure dispersée, jusqu'aux frontières fascinantes de l'absence. »

le sujet et le monde, de rendre compte d'un lien encore possible, mais alors plus cosmique que social. Laisser les « atomes de son corps se mêler au macrocosme⁵⁴ », c'est d'une certaine façon libérer le « je » de sa contenance oppressante, le dissoudre dans un monde plus naturel que social. La métamorphose de l'organisme est liée à ce passage du corps individuel formel, au corps individuel substantiel. Là où le sujet perd sa forme et ses limites strictes, c'est-à-dire le sens que lui offre le corps sociétal, il trouve sa substance, ce qui, en rapport avec les éléments matériels du monde, le compose. S'il est un matérialisme⁵⁵ de Céline, il se situe dans cette recherche d'une osmose substantielle, et non idéologique. Il permet la redéfinition d'une vision organique, mais sous un autre plan :

Ainsi en se voyant comme une partie du macrocosme et non comme un individu indépendant, Céline transpose sur un plan abstrait l'osmose et la fusion continues entre sa substance corporelle et le macrocosme. On peut donc dire qu'il a su tirer profit de ce processus de désintégration en le développant jusqu'à son extrême limite. Car la dissolution complète relâcherait du même coup la tension entre ces deux forces contraires : l'attraction de l'esprit pour la stabilité et l'attraction qu'exerce sur la matière la désintégration. D'où la torture dont parle Céline (*V*)⁵⁶.

Si, dans *Voyage*, la tension du texte tient selon Michael Donley à la confrontation entre le désir de stabilité qu'implique la pensée, cette requête de l'intelligible, du formel, du structurel, et le désir de désintégration qu'implique l'attrait plus substantiel du texte, c'est que nous nous situons au stade transformationnel de la vision organique. La libération cosmique du « je » célinien s'avère partielle quand elle rejoint le lexique d'une « torture » morale. Jean-Pierre Richard rattache lui aussi le mouvement expansif et informel des premiers romans céliniens à une notion de culpabilité, comme si la libération du texte en-dehors de la forme, en-deçà de ses lois structurelles, n'était que partiellement assumée par l'énonciateur et le lecteur :

L'objet se liquéfie parce qu'il se décompose, son expansion sort de la corruption, peut-être de sa culpabilité ou de la nôtre⁵⁷.

D'un mouvement de dispersion, excentrique, centrifuge, à une impression de mollesse – ainsi se justifie la moralisation des formes représentées dans les premiers romans de Céline, selon Jean-Pierre Richard. L'expression de cette culpabilité témoigne de cette limite

⁵⁴ Michael Donley, « L'identification cosmique », in : *L.-F. Céline, Cahiers de l'Herne, op. cit.* p. 283.

⁵⁵ Nous employons ce mot dans le sens philosophique et épistémologique du terme : pensée qui donne une place privilégiée à la matière.

⁵⁶ Michael Donley, « L'identification cosmique », in : *L.-F. Céline, Cahiers de l'Herne, op. cit.*, p. 283.

⁵⁷ Jean-Pierre Richard, *Nausée de Céline, op. cit.*, p. 19.

mouvante sur laquelle se situe le texte célinien, entre une vision organique et l'élan informel de sa transformation.

Lorsque plus tard, dans les romans de *Féerie*, l'organisme semble autrement reconstruit par cette cosmicité de l'œuvre célinienne, il perd totalement sa valeur rationnelle, et conceptuelle, pour s'afficher comme pure organisation sensible du texte. Le « je » autobiographique, à se dissoudre, envahit le texte célinien tout en échappant à sa fonction structurelle pour s'imposer en matérialité, en substance. Le mouvement autobiographique est alors moins narratif que substantiel. La plénitude du mouvement autobiographique trahit la limitation normative de l'organisme. Cette vision organique du texte finit d'ailleurs par se transformer en une dimension qui aurait moins à voir avec l'enjeu d'un savoir cosmique qu'avec une intuition cosmique, qui substituerait à l'enjeu du Savoir organique une intuition phénoménologique.

La désintégration du sujet permet son assimilation positive au monde là où la vision organique, fondée sur cette relation sociale entre un corps individuel et un corps collectif, ne mène qu'à une condamnation subjective. Michael Donley voit dans le sort négatif de la matière chez Céline (« la matière, de par sa nature, tend à pourrir et à se désagréger⁵⁸ ») l'explication appliquée à l'homme de sa décomposition. Mais pourquoi un tel mépris de la matière ? Et pourquoi un tel « salut » dans le mépris de la matière, cette décomposition ? La matière subjective ne subit une telle décomposition que parce qu'elle est l'expression contrainte et négative d'une aliénation, celle du corps individuel au corps sociétal. Le corps du sujet célinien, conduit au plus près de la mort, par la blessure, par la maladie, par la souffrance, est un corps qui perd sa stabilité organique parce qu'il refuse le rapport injonctif qui la soutient. Parce que l'organisme ne permet pas le « vivant » chez Céline, toute matière devient le fait d'une décomposition. Par cette décomposition, « l'identification cosmique » vient sauver le « je » autobiographique, car « dans cet univers en expansion – le seul salut possible proviendra de la désintégration du microcosme et de son intégration au macrocosme⁵⁹ ». Ce passage du microcosme au macrocosme est bien illustré par le régime « cataclysmique » du second tome de *Féerie*. Céline s'amuse de cette dimension cosmique au moment où, pour les philosophes de l'organisme, elle paraît inconcevable, à en croire Jean Starobinski :

⁵⁸ Michael Donley, « L'identification cosmique », in : L.-F. Céline, *Cahiers de l'Herne*, op. cit., p. 280.

⁵⁹ *Id.*, p. 286.

Confronté à ce monde physique, noyé dans un univers qui ne peut plus être pensé comme totalité close et cohérente, l'organisme, chez les philosophes de l'organisme, est la dernière forteresse de la totalité close et de la cohérence, mais à la condition que ses lois spécifiques marquent une rupture essentielle avec les lois du monde physique⁶⁰.

Contre cette dimension organique chez Céline, la dimension physique et cosmique renvoie tout projet de cohérence et de clôture du côté de l'a-structurel, de l'éparpillement formel. A cette condition « informelle », qui inclut le processus de désagrégation et de déstructuration, le texte célinien revient au « vivant ».

Si dans les romans céliniens, l'organisme autobiographique se trouve contré, ce sont les qualités normatives et organiques qui se trouvent accusées, et non le système autobiographique qui lui est rattaché. Le mouvement autobiographique ne saurait disparaître, mais trouve une autre fonction. Ce mouvement autobiographique a moins un rôle organisationnel et rationnel qu'essentiel. Il donne une place centrale au corps sensible, et éloigne ce corps d'une stratification normative, de l'injonction organique, pour lui rendre sa liberté. L'autobiographie ne soutient plus l'ordre narratif du texte sous la forme injonctive d'un organisme, mais permet à un vécu de s'imposer de manière phénoménologique dans le texte célinien, c'est-à-dire de poser le corps comme le point d'intersection entre le sujet et le monde, et non comme l'objet soumis à la normativité de cette relation.

La désintégration de la normativité organique du texte engage la transformation de l'organisme autobiographique célinien. Cette transformation du système autobiographique mènerait-elle à la fiction dans les romans de *Féerie* ?

⁶⁰ Jean Starobinski, *L'idée d'organisme, op. cit.*, p. 18.

3) Dissolution du mouvement autobiographique et ouverture du texte à la fiction

a) Dissolution spatiale du « je » autobiographique

1. De la dispersion au vide désiré de la fiction

Le segment équivoque « pour une autre fois », qui compose le titre des *Féerie*, repousse plus loin la fiction tout en respectant ses propres conditions : la fiction, nous l'avons compris dans la première partie de ce travail de thèse, s'accomplit chez Céline par décentrement, extériorisation spatio-temporelle. Elle nécessite un autre temps pour un ailleurs. Le titre s'engage dans le rejet de la fiction comme pour mieux en satisfaire la présence, c'est-à-dire son absence. Car la fiction n'est saisissable qu'en tant qu'absence. C'est à ce saisissement paradoxal que travaillent, en partie, les textes de *Féerie*.

Le fictif n'existe « jamais dans les choses ni dans les hommes » écrit Michel Foucault, mais « dans l'impossible vraisemblance de ce qui est entre eux : rencontres, proximité du plus lointain, absolue dissimulation là où nous sommes⁶¹ ». « La fiction consiste donc, ajoute-t-il, non pas à faire voir l'invisible, mais à faire voir combien est invisible l'invisibilité du visible. De là sa profonde parenté avec l'espace, qui ainsi entendu, est à la fiction ce que le négatif est à la réflexion⁶² ». La fiction ne s'oppose pas à la réalité, c'est-à-dire au visible, mais en constitue la part insaisissable. En cela, la fiction ne peut être sentie que dans le dérobement de la réalité (qui peut être son excès), et plus précisément par cet écart, ce vide qui s'invite dans la relation aux choses, entre le sujet et le monde. La fiction trouverait là son sens inorganique.

La fiction réussit là où échoue la structuration spatio-temporelle du texte, là où s'accrédite la transformation organique du texte, là où s'établit ce que Michael Donley a appelé une « identification cosmique ». En ce sens, la fiction celine est à comprendre comme une dimension immanente, qui naît de la résolution du mouvement autobiographique en-dehors de la normativité organique. La fiction équivaut à une libération autobiographique, et non plus à son contraire. Elle est dirigée par un corps libre, dans ses échappées, son dérobement. La fiction réalise le dérobement autobiographique, cette écriture du « je » saisi

⁶¹ Michel Foucault, *La pensée du dehors*, Fontfroide, Fata Morgana, 1986, p. 24.

⁶² *Ibid.*

par le monde extérieur, se laissant pénétrer et emporter par ce monde extérieur. La fiction donne une possibilité de dépersonnalisation au mouvement autobiographique célinien à partir de ce corps libéré de toute relation hiérarchique. Elle n'en représente plus la forme opposée, mais bien ce qui en déborde les limites, une fois le mouvement autobiographique rendu à sa liberté. Elle permet de réinstaurer le rapport du sujet au monde tout en lui promettant sa liberté.

La dissolution du « je » autobiographique permet l'incarnation du sujet dans le monde, l'excentricité du sujet en dehors de ses propres limites, c'est-à-dire aussi de son vécu. Là où, dans *Féerie II* par exemple, le récit célinien aurait pu se satisfaire de raconter une explosion, un bombardement vécu, s'ajoutent nombre de « cataclysmes » qui dictent l'envolée du texte vers la fiction. Déracinement des immeubles⁶³, « circonstances de Déluge⁶⁴ », « cyclone de chaleur⁶⁵ », « volcan d'éclaboussures⁶⁶ », « la langue, la géante lichée du feu du ciel⁶⁷ », « torrent de lave⁶⁸ », « cyclones⁶⁹ », « des vrais ouragans d'ouûû !⁷⁰ » – ces différentes expressions renforcent l'intensité de l'événement tout en stipulant l'hésitation du langage à le signifier. Les expressions données ne désignent pas une réalité mais font appel à un vocabulaire eschatologique qui leur permet de rester évasives. L'objet raconté appartient à la fiction en ce qu'il échappe à toute certitude significative, en ce qu'il ne peut alors constituer une réalité autonome, stable. La réalité, portée à son paroxysme événementiel, échappe au savoir et par-là au regard subjectif. Le sujet se saisit du monde, mais se trouve alors dessaisi de lui-même. L'écart organique est là, tandis que dans ce vide structurel et rationnel, la fiction, par cette cosmicité, emporte le sujet loin de lui-même mais plus près du monde.

2. Le pouvoir de « l'atome »

La dissolution du « je » autobiographique garantit sa présence au monde. La fiction se charge de déployer cette présence : l'extraordinaire étire (extra-) cette entité plus ordinaire, car partagée, prosaïque, qui est le corps, support d'un vécu autobiographique. Comment expliquer cependant qu'un sujet dissous par sa relation au monde reste une force en

⁶³ *Féerie II*, p. 192-193.

⁶⁴ *Id.*, p. 212.

⁶⁵ *Id.*, p. 213.

⁶⁶ *Id.*, p. 217.

⁶⁷ *Id.*, p. 293.

⁶⁸ *Id.*, p. 330.

⁶⁹ *Id.*, p. 388-389.

⁷⁰ *Id.*, p. 475.

présence ? Comment ce « je », à perdre son unité, ne s'épuise-t-il pas ? Comment la fiction célinienne trouve-t-elle sa force d'amplitude dans la décomposition du « je » ? C'est qu'il y a un choix célinien, une volonté. Il peut y avoir une peur, mais il y a surtout un désir. Ce désir subjectif est à la source de cette désagrégation. Leo Bersani écrit, à l'égard de l'œuvre proustienne, que « le désir met ainsi l'être même en question ; l'idée d'un sujet cohérent et unifié est mise en péril par les images discontinues et logiquement incompatibles d'une imagination désirante ⁷¹ ». Là où Marcel Proust intellectualise le processus de la désagrégation, Céline dans *Féerie* le rend palpable. Le « je » célinien va si loin dans sa désagrégation qu'il paraît incapable d'analyse. Ayant quitté le terrain de la rationalisation, le « je » célinien s'adonne à celui de la sensorialité. Du côté du sensible, se situe le désir d'un « je » qui cherche sa liberté essentielle et la trouve dans cette dissolution subjective.

Comment comprendre plus précisément ce désir de dissémination ? Que reste-t-il de cet espace romanesque sous une telle dispersion ⁷² ? Que reste-t-il du sujet qui maintenait la cohésion de cet espace romanesque ? Pour répondre à ces questions, le rapprochement de l'œuvre célinienne avec une philosophie matérialiste pourrait s'avérer éclairant. José Kany-Turpin, qui propose une traduction du *De rerum natura* de Lucrèce et commente ce poème matérialiste, se réfère d'ailleurs à Céline, dans son introduction ⁷³, citant un extrait de *Mort à crédit* :

Ca suffit. Je me désagrège. Je me plains plus. Mais faut pas m'en faire davantage. Si les choses nous emportaient en même tant qu'elles, si mal foutues qu'on les trouve, on mourrait de poésie ⁷⁴.

Les éléments du monde perdent leur forme, se désagrègent, l'ordre se dissout chez Céline tandis que la substance se trouve valorisée en même temps qu'un certain désordre. Les

⁷¹ Leo Bersani, « Le réalisme et la peur du désir », in : G. Genette et T. Todorov (dir.), *Littérature et Réalité*, Paris, Seuil, 1982, (article initialement paru dans *Poétique*, Paris, Seuil, avril 1975, n° 22), p. 77.

⁷² La destruction de l'espace romanesque, de ses valeurs structurelles, de sa spatio-temporalité dans *Féerie*, met à mal la continuité narrative. En ce sens, nous ne pouvons si facilement opposer, comme le fait Régis Tettamanzi à un niveau stylistique et génétique, les romans (et surtout *Féerie*) aux pamphlets par ce qu'il appelle une « atomisation ». Voir Régis Tettamanzi, « La violence en morceau : disparates pamphlétaires », in : *L'Année Céline 2003, op. cit.*, p. 95-96 : « Il y a, dans la parole pamphlétaire de Céline, en dépit de ses excès tonitruants et de sa masse indigeste, quelque chose qui relève d'une atomisation, et qui la situe à l'exact opposé des romans et de la continuité narrative. Le pamphlet célinien est une parole destructive et pulvérisante, mais c'est aussi une parole déstructurée et pulvérisée. » Il y a une destruction dans les textes romanesques de *Féerie* qui se joue à un niveau stylistique, thématique, et sémantique. Il nous appartient de comprendre l'enjeu poétique qui la conduit et la distingue peut-être de l'écriture pamphlétaire.

⁷³ José Kany-Turpin, « Introduction », in : Lucrèce, *De rerum natura*, Paris, Flammarion, 1997, (coll. « Garnier »), p. 43.

⁷⁴ *Mort à crédit*, p. 527.

éléments du monde sont saisis par une sorte de « clinamen » à l'envers⁷⁵ – pour reprendre les termes de la philosophie épicurienne (Lucrèce). Le hasard, qui définit l'action fictionnelle car indéterminée du « clinamen », ne permet plus la construction du monde (poème de Lucrèce) par la déviation et le regroupement des atomes, mais sa décomposition : les atomes quittent les éléments du monde pour rejoindre leur ligne parallèle, cet espace vide dans lequel éternellement ils chutent jusqu'à temps de se rencontrer. Les atomes ne se rapprochent plus pour former le monde, l'organiser substantiellement, mais se séparent pour le décomposer. La priorité est donnée au vide chez Céline. Ce vide, principe de décomposition, mais surtout de mouvement depuis Epicure, devient chez Céline un principe de « poésie ». Il signifie le détachement du corps célinien vis-à-vis du système autobiographique (système d'ordre familial ou social). Ainsi, dans le vide spatial et langagier de Rochester (*Mort à crédit*), le corps de Ferdinand se détache ; de même dans le vide ou la profondeur de l'écurie de *Casse-pipe*, le détachement charnel engage sa perte formelle et son avènement fictionnel.

Là où le matérialisme épicurien postule la vie, cherche la vie à travers une organisation substantielle du monde, ce passage du chaos à l'ordre cosmique, le matérialisme célinien trouve la vie dans le chaos, s'intéresse à la phase dégénérante de cette physique atomiste. Si le texte de Lucrèce cherche à désobéir à l'ordre divin, à l'ordre de la pensée établie, s'il cherche dans l'action du « clinamen » une liberté essentielle, il continue de trouver la vie dans un système organisationnel et organique des atomes, et cette considération de la Nature, de la physique, suffit à dédouaner sa thèse de toute abstraction métaphysique. Le texte célinien, au contraire, ne trouve la vie qu'au moment de sa perte atomique, de son effritement substantiel, c'est-à-dire de la déformation. Car, au niveau organisationnel et formel, il est encore question chez Céline d'une pensée qui étouffe la liberté du sujet, qui rétrécit les limites d'un mouvement vital.

Ce mouvement vital, Céline ne saurait le trouver qu'au moment où l'image du monde se désagrège le plus, au moment où la matière devient atome, c'est-à-dire rejoint ce point infinitésimal qui permet de soutenir la vie (Lucrèce, porte-parole d'Epicure, parle d'éternité de l'atome par opposition à la mortalité de la matière formelle), en dehors de toute forme et

⁷⁵ Voici comment, de manière très résumée, s'explique la conception du monde chez Lucrèce (Epicure), à partir de ce « clinamen » : Les atomes chutent éternellement dans le vide en lignes droites et parallèles, puis, par pur hasard, par un effet de désordre (= clinamen) qui ne relève d'aucune logique, se rassemblent, entrent en contact pour former les objets du monde. Des objets les plus matériels jusqu'aux éléments les plus transparents (l'odeur, le son), tout est substance atomique, matière née d'une coïncidence atomique. Le monde prend forme, mais la forme est toujours à même de se perdre, car l'action du vide interagit entre les atomes, faisant bouger la matière, déformant l'objet, portant le monde à son évolution, sa transformation. Le vide rappelle à lui la matière, et la forme à sa déformation, en attendant un nouveau clinamen, une nouvelle renaissance, hasardeuse, mais libre de tout présumé.

organisation. La tragédie de la matière existe chez Céline, assimilée à un drame quand elle reste située dans une demi-mesure organique⁷⁶, assimilée à un désir de vivre quand elle parvient à dépasser une vision organique. Certaines lectures des textes céliniens donnent trop d'importance à un pessimisme imprimé dans une vision négative et dégénérante du monde matériel⁷⁷, quand cette désagrégation est commandée d'abord par une recherche du point vital du texte. La décomposition matérielle est nécessaire à cette quête. Le lien entre la désagrégation et la vitalisation suppose un étourdissement fictionnel, que l'énonciateur de *Mort à crédit* désigne par cette expression : « on mourrait de Poésie ».

De la philosophie épicurienne à Céline, il est un grand saut à faire qui peut donner à notre analyse un caractère artificiel. Pourtant, l'image précise de « l'atome » n'est pas complètement étrangère au texte célinien, surtout à l'écrivain de *Féerie pour une autre fois*. L'atome est chez Céline l'objet d'une attention quand il sous-tend dans *Féerie* tout le thème du bombardement. La guerre « atomique » se prépare à la fin de la deuxième guerre mondiale et annonce déjà la Guerre Froide. Entre deux guerres, les romans de *Féerie* paraissent, et leur contexte génétique est lié à une « course effrénée pour la suprématie militaire et politique⁷⁸ », à ces expériences et ces recherches sur la bombe atomique, à propos desquelles Corinne Chuat précise que :

On a changé d'échelle, basculé dans une ère nouvelle. Parvenue à l'Âge atomique, l'humanité est pour la première fois physiquement capable de se détruire elle-même⁷⁹.

De la bombe A à la bombe H⁸⁰, entre 1945 et 1954⁸¹ (période de rédaction de *Féerie*), l'image de l'atome touche à son acmé destructrice. L'atome est symbole de mort, et d'un

⁷⁶ *Féerie II*, p. 314 : « A propos des craquements d'immeubles, j'ai passé par des naufrages, j'ai entendu des craquements de soutes, quand tout déboulonne, quand les membrures cèdent... et bien c'est que des murmures, croyez, auprès d'un immeuble qui broye ! [...] c'est de la souffrance de la matière que vous vous pensez coupable, que vous oubliez plus jamais, que vous êtes triste une fois pour toutes... » L'association entre cette douleur ressentie devant des déchirements matériels et une culpabilité montre bien qu'ici le rapport entre le sujet et le monde est pensé sous un mode organique (et aliénant).

⁷⁷ Paul Verdaguer, *L'univers de la cruauté (Une lecture de Céline)*, Genève, Droz, 1988, p. 15 : « On croirait un aveu de Céline, car tout chez ce dernier, rejoint l'entreprise de dénonciation de la matérialité, de la lourdeur. L'oracle chante la fin du monde qui a choisi le suicide par le matérialisme et l'alourdissement, univers en perdition pour avoir oublié à tout jamais les valeurs d'antan. »

⁷⁸ Corinne Chuat, « La *Féerie* de L.-F. Céline : une bombe contre la bombe atomique ? », in : *Actes du XVI^e colloque international L.-F. Céline, Céline et la guerre, (Caen, 30 juin – 2 juillet 2006)*, op. cit., p. 95.

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ *Ibid.* : « La courbe est exponentielle de la bombe A (atomique), lancée par les Américains sur les villes de Hiroshima et Nagasaki en août 1945, à la bombe H (thermonucléaire à hydrogène), jusqu'à cinquante fois plus puissante. »

⁸¹ Henri Godard, Note 10 de la p. 34, in : *Romans IV, op. cit.*, p. 1237 : « Après les premières bombes d'août 1945, les essais nucléaires de Bikini dataient de l'été 1946. La menace avait pris toute sa signification lorsqu'on avait appris, le 14 juillet 1949, que l'URSS disposait à son tour de la bombe atomique. » + Note 1 de la p. 268,

monde capable de s'autodétruire. Cette destruction atomique de l'humanité est une manière pour Céline de légitimer une dimension apocalyptique. Et si le second tome de *Féerie (II)* évoque « un fait de guerre mineur⁸² » qui reste ancré dans la seconde guerre mondiale (1944), Céline se charge d'en accentuer la portée, en tirant l'événement vers un avenir inhérent à un présent d'écriture (contexte génétique) : David Fontaine démontre combien « Céline postule toujours une guerre à venir comme horizon du texte, seul à même d'assurer la tension du drame et de donner sa tension au style⁸³ ».

L'atome est dans le récit de *Féerie* un élément qui importe car il garantit au texte son avenir explosif et apocalyptique. L'atome promeut l'explosion du texte, c'est-à-dire du récit mais aussi de son style. La destruction textuelle qui est conduite par la thématique de la bombe atomique – car comme l'affirme Céline « l'histoire, je la conforme absolument au style⁸⁴ » – est une manière de faire émerger le « noyau » du texte, de le défaire de son enveloppe organisationnelle et conceptuelle. Délivrance par le « noyau », c'est bien ce que Corinne Chuat relève dans cet extrait cité des *Cahiers de Prison* :

On est plus soi-même, on est pris comme un petit oison baladeur dans une énorme essoreuse à bombardement crépitante – les cieux vont crever les éclairs – on est comme pris dans une usine à Bouziller le monde [*sic*] le monde, ça ronfle <branle> et tonne crépité fulmine du creux de la terre au profond du ciel – on est rien du tout là-dedans – noyau !⁸⁵

L'autodestruction qu'engage la guerre atomique apporte au récit célinien son intensité dramatique, mais cautionne surtout sa démarche stylistique. L'aspect tragique de la destruction est rattrapé par une poétique qui semble trouver là le moyen de ses détachements, de sa libération. L'explosion du récit, tel sous l'effet d'une « bombe », permet l'explosion du cadre structurel et organisationnel du roman, mais aussi de ses valeurs conceptuelles, de son savoir rationalisant. Quand tout explose, la phrase, les signifiants, les signifiés, seul l'instant où émerge le texte fait autorité, seul l'événement de l'écriture importe. Faisant « événement »,

in : *id.*, p. 1324 : « En mars 1954, dans les semaines où il achève son manuscrit, a lieu la première expérience de la bombe H à hydrogène. »

⁸² Corinne Chuat, « La *Féerie* de L.-F. Céline : une bombe contre la bombe atomique ? », in : *Actes du XVI^e colloque international L.-F. Céline, Céline et la guerre, (Caen, 30 juin – 2 juillet 2006), op. cit.*, p. 95 : « [...] un bombardement de Paris par les Alliés dans la nuit du 21 au 22 avril 1944, qui visait la gare de la Chapelle, causant des dommages collatéraux, avec de nombreuses victimes civiles et des dégâts matériels bien réels dans les quartiers alentours de Montmartre, Rochechouart et des Batignolles. »

⁸³ David Fontaine, « D'une guerre l'autre : l'Horizon de la Troisième guerre mondiale dans le texte célinien », in : *Actes du XVI^e colloque international L.-F. Céline, Céline et la guerre, (Caen, 30 juin – 2 juillet 2006), op. cit.*, p. 152.

⁸⁴ « Entretien avec Albert Zbinden », in : *Romans II, op. cit.*, p. 937.

⁸⁵ « Cahiers de Prison 2 », in : *Romans IV, op. cit.*, p. 588-589 Nous reprenons ici dans sa totalité cet extrait que Corinne Chuat écourte dans son analyse.

l'écriture n'a pas le temps d'être pensée, ce qui ne l'empêche pas d'être vécue, affectivement, de manière sensitive. Faire émerger l'atome du langage célinien, c'est-à-dire ce noyau substantiel, c'est d'abord ramener l'écriture célinienne à son pouvoir vital, c'est-à-dire à sa sensorialité.

Cependant, à donner tant de privilège à une instance destructrice telle que l'atome, qui envahit l'écriture jusque dans sa structure phrastique, Céline se voit promoteur d'un progrès paradoxal, puisqu'autodestructeur. Cette croyance affichée en une destruction salvatrice, ne peut être acceptée par l'opinion sans noircir l'image de celui qui, avec *Féerie*, veut se racheter (sur le plan poétique). L'image de l'atome pousse Céline à une prise de recul. Une contradiction apparaît entre les dires du narrateur-énonciateur et les faits du récit (de l'action narrative) :

Ca évoque peut-être plus grand-chose, mais tout de même, équitablement, ce furent des « moment de la Science » ! des catalyseurs d'enthousiasmes comme on en souhaiterait aujourd'hui, qu'existe plus rien que pour l'atome, et plus que des miettes pour les planètes !... l'univers est pas qu'en atomes ! diable ! diantre ! c'est le scandale qu'éclatera un jour ! la Science se fourvoye ? très bien ! vous verrez un petit peu la suite ! Ah l'atome croit que c'est arrivé ! dans ma position délicate je veux pas me faire encore d'autres ennemis ! atomes, pas atomes ! il arrivera ce qu'il arrivera ! flûte ! bugle ! zut !⁸⁶

Davantage qu'une question d'image et d'auditorat, la question de l'atome, à trop s'insérer dans les mailles de l'écriture célinienne, rattache celle-ci au monde moderne, c'est-à-dire à cette organisation collective, sociétaire, dont Céline cherche justement à se départir. Epouser la fonction destructrice de l'arme atomique, n'est-ce pas se servir de l'« atome » pour conformer son style à l'action d'une réalité collective ? Prenant conscience du rattachement à cette réalité, qui est celle de la guerre, le sujet célinien se met à dénigrer « l'atome ». Il dépossède l'objet de son récit, le bombardement de Montmartre, de son pouvoir « atomique », et l'associe à un passé exceptionnel, un « moment de Science » impossible à concurrencer ; il substitue à l'action sensitive (bombardement atomique) l'action rationnelle (Science).

Entre une écriture comparable à l'effet d'une bombe et une écriture qui dément toute influence « atomiste-atomique », l'ambiguïté célinienne fait surface. Plus stratégique qu'une affaire de déni, cette ambiguïté permet à un récit de se nourrir du présent (le pouvoir de l'atome) sans succomber à sa destruction absolue (l'autodestruction : ainsi que le présuppose l'arme atomique). D'un point de vue stylistique et thématique, Céline se sert du pouvoir de

⁸⁶ *Féerie II*, p. 268.

l'atome pour échapper à cette unité organique trop organisationnelle qui définit le rapport du sujet au monde. D'un point de vue discursif, Céline se dérobe au pouvoir de l'atome quand celui-ci entraîne un nihilisme. Constructive, se veut la destruction célinienne : Céline sauve la relation du sujet au monde quand, usant à bon escient du « bombardement », il en retient le noyau essentiel et départit son écriture d'une enveloppe organisationnelle. Car rappelons-le, l'écriture « atomiste-atomique » célinienne a pour seul but de privilégier la matière, la substance à la forme, mouvement vital. C'est dans le sens de cette libération substantielle et sensitive que doivent être lus les romans de *Féerie pour une autre fois*.

b) Dissolution temporelle du « je » autobiographique

Le mouvement autobiographique, amené jusqu'à la fiction, est le produit d'une osmose où les valeurs du « vécu » rencontrent celles de l'imaginaire. Ce n'est pas que la forme organisationnelle et rationnelle n'existe plus du tout avec cet investissement fictionnel du texte, mais c'est que le « vécu » autobiographique est emporté dans une dynamique d'expropriation qui le défait sans cesse de ses valeurs, de sa forme significative, et le pousse incessamment à se reconstruire. Le récit mémoriel n'est plus cette trame chronologique, stable, qui permet l'imposition formelle du texte célinien. La mémoire stabilisante est remplacée par une mémoire vive⁸⁷ qui envahit le texte célinien sans pour autant le stabiliser, qui permet l'échappée constante du texte vers l'imaginaire.

Le « processus rhizomatique » explicité par Gilles Deleuze et Félix Guattari, opposé à la figure de l'Arbre ou du Radicelle⁸⁸, pourrait nous permettre de mieux expliquer cette mémoire vive, et le fonctionnement du substrat autobiographique, corrélativement à la dynamique fictionnelle du texte. Ouvrons une parenthèse pour mieux comprendre le propos des philosophes, et interroger ensuite le texte célinien.

Le modèle de l'Arbre est un modèle trop hiérarchique pour être accepté par les philosophes. L'Arbre est une manière de poser l'objet (ici : le texte) dans sa relation toujours trop injonctive à l'extérieur. Ce rapport hiérarchique est, concernant la littérature, un rapport d'imitation qui placerait le texte dans une logique binaire : il est toujours cette unité plus

⁸⁷ Ici l'adjectif « vive » ne signifie pas « récente » mais « instantanée ». Le processus mémoriel agit dans l'instant, défaisant le mouvement autobiographique de sa stabilité, cessant de répondre à sa fonction structurelle et formelle.

⁸⁸ Voir Gilles Deleuze, Félix Guattari, « Introduction : Rhizomes », in : *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux*, op. cit.

grande, celle de « l'Un » par rapport à laquelle les autres viennent s'agencer, se définir. L'Arbre peut bien se ramifier : la multiplicité est comme soumise à l'injonction de l'unité principale. La mémoire, comprise derrière la schématique de l'Arbre, est une mémoire qui façonne la totalité unitaire de l'œuvre, le point dominant de l'œuvre célinienne, et dont le texte, sa structure, constitue les ramifications multiples. De ramification en ramification, de roman en roman, l'unité mémorielle se construit. A cette unité mémorielle, le texte célinien chercherait à obéir. Reconstruire le puzzle de la mémoire, ce serait aussi reconstruire l'unité du sujet, replacer le sujet dans une unité globale. La synthèse de l'Arbre définit le sujet dans sa relation généalogique qui peut être comprise comme « enfermement ». La forme circulaire qui définit la spatio-temporalité des premiers romans céliniens est liée à cette sensation d'enfermement mémoriel. La mémoire sous un système arborescent ne cherche pas autre chose que cette unité globale de l'œuvre, dont la circularité forme la limite propre.

La figure de l'Arbre apparaît comme une autre manière de définir la pensée de l'organisme que nous avons explorée à travers le texte célinien. Judith Schlanger insiste d'ailleurs sur ce rapport à l'Unité globale dans le principe de l'organisme.

Lorsqu'on veut penser une totalité individuelle, des parties différenciées qui concourent à l'unité d'un tout, un développement, qui s'auto-modifie au cours même de son devenir, c'est le langage de l'organisme qui s'offre le plus naturellement à l'expression, c'est le schème de l'organisme qui se présente d'emblée comme évident⁸⁹.

La pensée de l'Arbre, c'est aussi celle de l'enracinement. Pour cette raison là, plus encore que de la pensée « organique », l'Arbre serait à approcher d'un « organisme autobiographique ». Chez Céline, la relation du corps individuel au corps sociétal qui fonde l'organisme autobiographique pose la question de l'enracinement, de l'appartenance du sujet à sa société (*Voyage, Casse-pipe, Guignol*) ou de manière plus restrictive à sa famille (*Mort à crédit*). Chercher ses racines, chercher un enracinement filial, une filiation, cela engendre nécessairement une aliénation du personnage à son histoire. Le drame de la répétition est la forme spatio-temporelle donnée à cette aliénation. L'histoire qui le précède possède le sujet jusqu'à son étouffement. Le récit de *Casse-pipe* figure cet étouffement du personnage qui s'en retourne vers le cocon utérin, maternel. Le voyage régressif est un voyage vers l'origine, vers la racine, et pose nécessairement la question de l'enracinement.

⁸⁹ Judith Schlanger, *Les métaphores de l'organisme, op. cit.*, p. 83-87.

Contre cet enracinement, contre cette répétition spatio-temporelle qui enferme le personnage, et plus largement le récit célinien dans une structure imposée, contre cette fatalité, un élan libertaire surgit. La racine est comme brisée, le rapport au corps social et familial est fui, sans que cela renverse totalement l'importance de l'unité et de l'origine filiale. C'est notamment ce qui se produit dans *Guignol's band*, où les formes identitaires de l'espace explosent au profit d'un ailleurs spatio-temporel. Ce que Félix Guattari et Gilles Deleuze appellent le « système radicelle » correspond à cette pensée comme tronquée qui veut s'opposer au principe hiérarchique et injonctif de l'Arbre, mais qui fausse en réalité le détachement. Tronqué en son système unitaire, un texte fonctionnant selon ce « système radicelle », est un texte fragmentaire. Pour Deleuze et Guattari, la libération par le fragmentaire reste une illusion. Le fragment naît de la déchirure, de la discontinuité, même si en lui tous les possibles se rassemblent. C'est l'image d'une unité partielle qui contient en puissance la totalité. La troncation n'est qu'une manière de poser comme avenir du texte l'image du « Grand Opus ». Parce qu'il renvoie, en puissance, au projet d'une totalisation, parce que l'unité tronquée présuppose toujours l'ensemble, le « système radicelle » n'est pas une solution. Ce nouveau système, moins transparent (moins imitatif) que le système de l'Arbre, cache une fonction toute aussi autoritaire et une nature dogmatique. Le dualisme et la binarité sont toujours là, opposant l'unité au fragment pour, dans leur conflit, mieux les faire correspondre : la discontinuité du fragment suppose un grand désir d'unité et de totalité. Appliqué à un texte, ce système promet un « livre, d'autant plus total que fragmenté ⁹⁰ ».

La fragmentation de la mémoire ressort, dans *Féerie pour une autre fois I*, davantage comme une contrainte que comme une solution. Le personnage, en prison, cherche à synthétiser ses souvenirs sans véritablement y parvenir. La tentation de revenir vers l'unité là où, auparavant, il s'agissait encore de s'en défaire, se fait palpable. Cette volonté synthétique du texte, explique combien le fragment cache un désir d'unité. Le texte de *Féerie I* exploite le système radicelle moins pour prévaloir l'échappée du texte (comme dans *Guignol's band*) que pour faire sentir au lecteur un désir d'unité globale, là où le personnage se décompose progressivement, s'éparpille. Le système radicelle, impuissant, laisse entrevoir une autre force, plus active encore dans *Féerie II* : celle de l'échappée mémorielle, celle d'une mémoire vive qui impose une révolution conceptuelle :

⁹⁰ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille plateaux*, op. cit., p. 13.

Nous sommes fatigués de l'arbre. Nous ne devons plus croire aux arbres, aux racines, ni aux radicelles, nous en avons trop souffert. Toute la culture arborescente est fondée sur eux, de la biologie à la linguistique⁹¹.

Pour Gilles Deleuze et Félix Guattari, la seule solution pour échapper à la logique hiérarchique de l'Arbre, à la logique subordonnante du système radice, c'est celle de la « soustraction ». Se soustraire au modèle, c'est peut-être d'abord accepter cette soumission, mais ensuite pouvoir y échapper. N'est-ce pas là ce que nous avons remarqué dans la manière dont le texte célinien échappe à la normativité de l'organisme, dans cette dissolution expansive du « je » ? La soustraction est une manière de cesser de penser le « multiple » comme l'accomplissement de l'Un, mais bien comme son affaissement. Soustraire l'unité partielle à l'unité globale, ce n'est pas tronquer l'Unité globale pour le fragment, mais amenuiser à mesure l'Unité globale, en soustrayant un fragment bientôt devenu « concrétion » indépendante.

Ce système progressif d'amenuisement de l'unité globale et centrale est explicité chez Gilles Deleuze et Félix Guattari par la figure du « rhizome ». En science botanique, le rhizome désigne une tige charnue qui se développe de manière souterraine, partant d'une racine, pour multiplier l'unité après s'y être soustraite. Les bulbes, les pomme-de-terre sont des rhizomes... Dans son principe, voici ce qui intéresse les philosophes :

N'importe quel point d'un rhizome peut être connecté avec n'importe quel autre, et doit l'être⁹².

Le rhizome postule la continuité de la racine, mais aussi sa diversité, son hétérogénéité. Il compose un système unitaire plus ouvert, puisqu'il est fait de lignes non décidées, possédant de multiples possibilités de connexion. L'unité rhizomatique représente une « concrétion » de connexions qui ne sont pas déterminées par une logique hiérarchique, mais simplement comprises comme point de rencontre entre diverses ramifications et lignes de fuite, différents plans d'émergence possibles. Le « savoir » perd sa valeur dogmatique dès lors que l'unité concrète qui découle du système rhizomatique n'est qu'une possibilité de formation parmi d'autres.

Un texte compris comme système rhizomatique est une unité concrète qui contient en puissance encore tous ses possibles. Le texte rhizomatique, conçu comme une concrétion ouverte, intègre le champ absent des possibilités qui auraient pu émerger. Un texte

⁹¹ *Id.*, p. 24.

⁹² *Id.*, p. 13.

rhizomatique est une unité qui refuse de se situer au-dessus des autres, qui préfère la voie souterraine. Un texte rhizomatique possède une forme non dogmatique, mais ouverte à son renversement, sa déformation, d'autres reformatations possibles. Un texte rhizomatique n'est pas un texte qui veut imiter la réalité, rejoindre l'unité globale et organique du monde, mais un texte qui se veut création d'unités nouvelles et diverses.

Revenons à cette mémoire vive qui, depuis *Féerie*, participe à la construction des romans céliniens. La mémoire agit dans le texte comme un système rhizomatique en ce qu'elle refuse la détermination de « points » servant à la fixation de segments chronologiques, pour privilégier la « ligne de fuite ». La mémoire est faite d'échappées linéaires qui viennent se connecter entre elles dans toute leur diversité pour former le récit célinien. La mémoire vive devient le substrat sous-jacent de l'imaginaire célinien et non plus la précision formelle qui délimite les possibilités de cet imaginaire (circularité de la mémoire dans la première partie de l'œuvre célinienne). Citons cet extrait qui, ici écourté, tient sur plusieurs pages dans le récit célinien⁹³ :

[...] Je capte tout !... en plus de mes bruits personnels [...] ceux de la prison, ceux du chemin de fer, ceux de mes oreilles,... les imaginaires, et les vrais... [...] certains bruits je suis chiche d'autres je les donne... des bruits du Cameroun tenez, tant que vous voudrez [...] / Vous me direz : le délire des fièvres !... Oui ! Oui ! Certes ! mais le Tam-Tam aussi !... Jamais vous vîtes cet instrument !... Un tronc évidé tel énorme... le son comme une Cathédrale !... [...] Si ça s'assassine là-dessous !... et roucoule !... râle... C'est plus agonique qu'une prison... bien plus féroce que Charleroi, la Marne, Saint-Gond, Nagasaki !... les hommes ont du retard sur les bêtes... je compare... [...] les bruits triomphent, je suis saoul, je rends... Vous êtes dégagé ! vous direz... c'est entendu !... mais l'escadron ?... le cri du colonel, tout seul, vingt mètres en avant de l'étendard ?... le déploiement en bataille !... latte haute ! / [...] Vous êtes emportés, compressés, la charge, genou à genou !... tombeau ouvert !... jusqu'au ciel l'écho ! jusqu'au ciel ! *Tagadadam ! Tagadadam !* C'est à réentendre !... Je fais ce que je veux là, je réentends tout !... Je fais les ouragans tropicaux... Je crée les charges de la grande manœuvre !⁹⁴

Du creux de sa prison, le personnage énonciateur Céline joue le « chef d'orchestre⁹⁵ ». Son orchestration tient pourtant moins à une organisation qu'à un désordre où les bruits de la prison ravivent divers souvenirs, déploient la mémoire autobiographique en diverses directions. Dans l'extrait cité, deux directions apparaissent : l'épisode africain et l'épisode de la guerre. Nous connaissons le statut autobiographique de ces événements, et nous observons dès lors une certaine discontinuité chronologique. La chronologie cesse de structurer le temps

⁹³ Nous écourtons délibérément cet extrait, pour retenir les différentes concrétions mémorielles et expliquer le fonctionnement rhizomatique de cette mémoire vive.

⁹⁴ *Féerie I*, p. 97-100.

⁹⁵ *Id.*, p. 97.

mémoriel. Les souvenirs figurent des dimensions divergentes qui se substituent les unes aux autres, voire se superposent entre elles, ou sur le temps de l'énonciation (prison). La mémoire gonfle le récit tout en le taxant de discontinuité. Sans autre ligne de conduite que celle d'un « je » mené à sa dissolution autobiographique, c'est-à-dire qui s'évade dans les différentes directions que lui offre sa mémoire, le texte narratif se montre a-structurel, mais aussi plus intuitif, c'est-à-dire plus proche de l'essence de l'événement raconté : là, apparaît l'aspect vital de cette mémoire, le sens de cette mémoire vive. Le « je » de l'énonciation se dissout à travers une mémoire qui, de manière discontinue et hétérogène, lui offre la possibilité de son évocation, de son amplitude. Le texte célinien donne l'impression de pouvoir rebondir de souvenir en souvenir, sans qu'il n'y ait aucun rapport hiérarchique entre ces images sonores ou visuelles ; il gagne par là une amplitude qui déborde tout cadre structurel. La dissolution du « je » relève d'un évanouissement nécessaire à sa libération : l'onomatopée « *Tagadadam ! Tagadadam !* » rappelle la renaissance du texte à lui-même, son échappée fictive⁹⁶.

Le « je » dissous est un « je » dont les données du vécu s'éparpillent dans un désordre permanent. Par ce désordre, l'hétérogénéité rhizomatique s'accomplit. La fiction devient alors l'émergence romanesque de ces concrétions mémorielles, de ces rassemblements d'images qui n'ont entre elles aucun rapport logique. La logique du rapprochement mémoriel, laisse place à un rapprochement affectif ou sensible : les sens olfactifs deviennent ainsi les embrayeurs de la mémoire célinienne et les expressions sensibles d'une mémoire vive. La rapidité du son ou la vitesse de la lumière réduisent l'extension formelle de la mémoire. La mémoire est faite de cris ou d'éclairs dont la vivacité dessine des lignes fuyantes, traînées de l'instant présent. L'ensemble du récit de *Féerie II*, sur ce modèle, figure une concrétion mémorielle, rendue à sa liberté événementielle et à sa liberté fictionnelle.

La mémoire ne subordonne plus le présent de l'histoire à un ordre de répétition comme cela s'opère dans les premiers romans céliniens. La mémoire est moins « savoir » dogmatique, ordre spatio-temporel, qu'éveil du corps au présent. La mémoire perd sa capacité de rétention structurelle, et tend à devenir épiphanique. Eparpillée, à la fois continue et discontinue, elle en vient à former des nœuds narratifs ouverts à leur fuite et leur dérobement continus. La fiction célinienne désigne cet imaginaire qui naît de la liberté prise par la mémoire célinienne, par sa dissolution, par la substitution de la ligne de fuite au fragment ou au segment chronologique. Nous reviendrons sur la place et la définition du temps dans les romans de *Féerie pour une autre fois*, mais nous pouvons déjà retenir que la vivacité de la

⁹⁶ Cette onomatopée ressemble de près au « Tagadam ! » de *Casse-pipe*, et de *Guignol's band*, dont nous avons analysé la valeur libératrice.

mémoire – permise par cette ouverture, cette hétérogénéité – est un principe nécessaire à la dynamisation imaginaire du texte, à l'enclenchement de la fiction.

Le « je » autobiographique se défait d'un espace-temps organique pour être rendu à sa matérialité, à sa sensibilité. Caractérisé par sa destruction spatio-temporelle, entre une dissolution spatiale – atomique-atomiste – et la dissémination rhizomatique de sa mémoire, le « je » autobiographique s'ouvre à un nouvel espace-temps, a-structurel et sensoriel. Cet espace-temps charnel caractérise le support immanent de la fiction célinienne.

Dans cette première approche nous avons essayé de comprendre la place occupée par les romans de *Féerie pour une autre fois* dans l'œuvre romanesque célinienne, dans leurs relations aux romans précédents. Il s'agit toujours dans ce travail de thèse d'interroger la cohérence ou l'incohérence d'un espace romanesque, du point de vue de sa forme, de son contenu, de son expression.

Les romans antérieurs, de *Voyage à Guignol's band*, signifient un désir de libération devant un espace-temps circulaire promoteur d'un enfermement mémoriel. Le corps du sujet y apparaît comme l'élément focal d'un étouffement d'ordre sociologique (familial et social), lié à ce système mémoriel dont le texte célinien se sert par nécessité tout en montrant la vanité. Le corps du sujet devient le support essentiel d'un principe de libération romanesque. Les romans de *Féerie pour une autre fois* s'inscrivent dans la continuité de ce désir de libération charnelle. Interroger le corps, c'est alors comprendre comment autour de (et à partir de) cet élément charnel toute une spatio-temporalité se transforme, tout un espace romanesque se libère.

Le lien entre l'élément corporel et la structure spatio-temporelle du roman, le lien entre l'élément corporel et la pensée qui régit ce mouvement d'écriture, le lien entre l'élément corporel et le désir qui anime cette écriture et lui permet d'exister, aurait pu donner lieu à une conception organique du texte. Le corps du personnage, associé au corps du narrateur et au corps de l'auteur (actionné lors du processus créatif), structure les élans formels du texte en

soutenant ses limites spatio-temporelles, mais aussi sa rationalisation (pensée), et sa vitalisation. Pourtant, ce corps, sous cette triple fonction organique, semble étouffé. Il cherche à se libérer de ce fonctionnement organique, à promouvoir un autre espace romanesque qui ne soit plus d'ordre structurel, qui ne soit plus d'ordre rationnel, qui reste attesté par un mouvement vital mais à la condition de cette destruction organique du texte. L'élément corporel ne sert plus, dans *Féerie*, à asseoir un espace romanesque dans des limites déterminées, mais à ouvrir cet espace romanesque à un mouvement de construction permanent.

L'élément corporel, dans *Féerie pour une autre fois*, refuse au texte sa métaphore et son fonctionnement organique. Or, ce refus est lié au rejet d'un mouvement autobiographique trop ancré dans une logique normative, celle du lien qui unit le sujet individuel à la sphère sociale. La libération charnelle, qui se poursuit dans *Féerie pour une autre fois*, est d'abord liée à l'étouffement social de ce corps individuel que maintient le mouvement autobiographique célinien. Sortir de l'organisme, de l'organisation normative d'un texte à partir d'un élément corporel jusque-là étouffé par les codes d'un corps plus large, celui de la société, cela implique l'extraction du texte en-dehors d'un mouvement autobiographique. Cette extraction prend le sens d'une transformation. Le substrat autobiographique n'est pas rejeté chez Céline, mais voué à une transformation qui le libère de sa normativité. La transformation du mouvement autobiographique passe par la destruction du « je » dans son rapport à l'espace social, et par la promesse d'un rapport au monde plus cosmique selon lequel le corps, aussi disséminé soit-il, apparaît plus libre. Le corps reste porteur d'une expérience vécue, autobiographique, mais celle-ci se trouve défaite de toute injonction, de toute normativité. L'expérience charnelle du monde n'est pas prédite, et son récit autobiographique s'ouvre à ce caractère inédit. Sous ce rapport, le mouvement autobiographique peut toucher à la fiction. La fiction se définit bien comme l'expression d'un corps libre de vivre son rapport au monde en dehors de toute normativité et au plus près de sa substantialité, de ce noyau essentiel qui le constitue.

Le passage d'un mouvement autobiographique organique à un mouvement autobiographique ouvert à une fiction immanente, engage le passage d'un espace romanesque structurel et rationnel à un espace romanesque substantiel et intuitif. La métaphore organique, portée à sa négation par les romans de *Féerie pour une autre fois*, pourrait laisser place à une autre métaphore : celle du « Corps sans Organes » que nous empruntons à Gilles Deleuze et Félix Guattari. L'image d'un corps dépourvu de ses organes engage l'arrachement du corps à sa fonction organique. A partir de ce corps inédit et défonctionnalisé, se pose la question de la

définition de l'espace romanesque : quelle spatio-temporalité est-à-même de se construire à partir de ce corps libéré de l'organisme mais comme porté à un certain évidement fonctionnel ?

Cet évidement de l'espace romanesque, c'est-à-dire de son contenu, caractérise bien les textes de *Féerie* selon Henri Godard qui affirme dans la préface de *Romans IV*:

[...] Jamais encore il [Céline] ne s'était à ce point déchargé de toute la matière interstitielle du discours. Jamais il n'avait été aussi loin dans l'ellipse et dans le saut, jamais aussi léger dans l'allusion sur laquelle repose le passage d'un segment à l'autre⁹⁷.

Déchargé, évidé, léger, souple, le texte romanesque de *Féerie* ne semble plus avoir de limite. L'espace romanesque est comme animé par une spatio-temporalité qui perd sa fonction limitative et structurelle. L'a-structuralité narrative et discursive du texte mérite d'être analysée, toujours selon cet élément focal du corps, à partir duquel l'espace romanesque continue de se construire. Ce corps, noyau substantiel qui réunit les différents plan du texte (écriture / énonciation / narration), est mis en valeur pour sa « défonctionnalisation » organique dans les textes de *Féerie*. Or, c'est peut-être au prix de ce détachement que « les romans de *Féerie* peuvent représenter « une quintessence de Céline⁹⁸ ». Ces seuls mots nous amènent vers la qualité « essentielle » de ces romans, nous invitent à chercher l'essence de l'écriture célinienne dans les romans de *Féerie*, c'est-à-dire, non pas seulement ce qui la compose, mais aussi ce qui la motive. Le désir essentiel de l'écriture célinienne se fait plus transparent dans les romans de *Féerie*. C'est à l'objet de ce désir que nous voudrions nous intéresser et à la façon dont les textes de *Féerie* le mettent en scène pour y répondre.

⁹⁷ Henri Godard, « Préface », in : *Romans IV*, op. cit., p. XXI.

⁹⁸ *Id.*, p. XI.

C/ Construction sensitive d'un espace romanesque : un texte lu comme un « corps sans organes »

Umberto Eco, dans son essai très connu, *L'œuvre ouverte*, analyse une transformation artistique¹ comparable à celle de *Féerie pour une autre fois*. L'œuvre moderne se caractérise par sa capacité à s'ouvrir à une multitude de « possibles ». Ce potentiel de l'œuvre passe par une écriture de l'indétermination qui peut conduire jusqu'à l'informel – ce qui pour Umberto Eco ne correspond pas à une disparition de la forme mais renvoie à l'intégration du mouvement esthétique dans une forme pourtant immobile. Umberto Eco définit ainsi « la tendance à l'Informel » :

Il ne s'agit pas d'une œuvre en mouvement, puisque le tableau est là, sous nos yeux, défini matériellement, une fois pour toutes, par les signes picturaux qui le composent. Il ne s'agit pas non plus d'une œuvre qui appelle le mouvement du spectateur [...] Pourtant, il s'agit bien d'une œuvre « ouverte » – on pourrait même dire qu'elle l'est avec plus de maturité et de façon plus radicale : ici, vraiment, les signes sont disposés comme des constellations dont les relations structurales ne sont pas déterminées au départ de façon univoque, l'ambiguïté du signe n'est pas limitée (comme chez les Impressionnistes) par une réaffirmation de la distinction entre forme et fond : c'est le fond lui-même qui devient le sujet du tableau (le sujet du tableau devient le fond comme possibilité de métamorphoses continues)².

L'Informel est une manière d'empêcher la fixation de la forme, de rendre la forme au mouvement, c'est-à-dire à la multiplicité de ses expressions. L'œuvre, par ce mouvement, se rapproche de ce qui la constitue en puissance. Elle n'est plus une création achevée, mais une création prise dans l'acte continu de sa production. La forme peut se déformer : elle se fait changeante quand elle reste traversée par le désir qui en motive la création. L'œuvre ainsi ouverte à ce qui la motive, qui la constitue en puissance, est une œuvre qui derrière la forme – ainsi prêtée au mouvement – libère le fond du texte. Ce fond est un contenu en puissance, le contenu du désir qui justifie l'acte créatif. L'œuvre laisse transparaître ce désir créateur à la condition de ce caractère « informel ». Cette analyse jette un souffle optimiste sur une dimension informelle qui pourrait autrement être interprétée :

On pourrait penser que ce refus de la nécessité sûre et solide, cette tendance à l'ambigu, à l'indéterminé, reflètent un état de crise de notre temps ; on peut aussi

¹ Umberto Eco ne réduit pas son propos au champ littéraire mais l'étend à l'ensemble du domaine esthétique (autres disciplines artistiques).

² Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965 (version originale : 1962).

considérer que les poétiques de l'œuvre ouverte expriment les possibilités positives d'un homme ouvert à un perpétuel renouvellement des schèmes de sa vie et de sa connaissance, engagé dans une découverte progressive de ses facultés et de ses horizons³.

Umberto Eco voit dans l'œuvre moderne, l'ouverture de cette œuvre à l'expression de ses possibilités. Si la métaphore épistémologique de l'organisme ne disparaît pas de son propos – Umberto Eco insiste sur une volonté de connaissance et sur la nécessité d'une organisation structurelle, d'un ordre formel *a minima* –, elle tend à représenter le désir en puissance (nécessairement inassouvi) qui anime l'œuvre.

Cette détermination de l'ouverture, ce soin de l'Informel, appliqué à l'espace romanesque de *Féerie*, nous pousserait à envisager ces romans comme le centre potentiel de l'œuvre, le point où l'œuvre rejoint l'expression de ses possibilités, c'est-à-dire où l'écrivain capte le foyer émergent de son écriture, le désir qui sous-tend cette création textuelle. Quel est ce fond apparent, ce désir qui transparaît derrière un mouvement formel, derrière l'ouverture de l'espace de représentation, derrière cette « tendance à l'Informel » ?

La transformation de l'organisme autobiographique entraîne le texte célinien vers une nouvelle dimension, où l'éparpillement du « je » dans le monde permettrait d'ouvrir les limites du vécu, et par-là de toucher à l'immanence de la fiction. Cette fiction n'est pas une contestation du mouvement autobiographique célinien, mais son prolongement libertaire. La fiction émerge du déroboement du « je » autobiographique à ses limites propres, et à son apparence formelle, pour reconstruire de manière sensitive le rapport du sujet au monde. Cette fiction immanente motive la création célinienne, et pourrait se faire de plus en plus transparente grâce à l'ouverture et à l'aspect informel (priorité donnée au mouvement) d'un espace de représentation.

La sensitivité qui ressort du texte célinien est la caractéristique significative d'une libération du texte en-dehors de l'organisme. Cette sensitivité découvre derrière l'organisme un noyau corporel. Grâce à ce noyau corporel, l'organisme autobiographique se défait de son cadre, de son enjeu rationalisant, et retrouve son essence vitale. Ce noyau corporel nous intéresse, car il devient le moyen de la liberté célinienne, d'une liberté à la fois énonciative et poétique figurée par le mouvement des formes, le déploiement informel de l'œuvre et l'ouverture d'un espace de représentation à de multiples possibilités expressives. D'un noyau corporel libéré au mouvement d'un espace de représentation – notre étude consiste à étudier ce lien.

³ *Id.*, p. 32.

Ce noyau corporel, nous le nommerons, avec Gilles Deleuze et Félix Guattari : « corps sans organes ». Ce corps sans organes est, au même titre que l'organisme, une métaphore appliquée au texte qui nous permettrait de mieux comprendre le fonctionnement spatio-temporel et poétique du texte célinien. Le dépassement de l'organisme autobiographique, sa transformation, donne lieu en effet à une nouvelle spatio-temporalité dont les romans de *Féerie* se font porteurs. Cette spatio-temporalité pourrait être liée à cette nouvelle dimension qu'est la fiction immanente célinienne. Le refus de la transcendance fictionnelle passe par l'appui de cette corporéité libérée des valeurs normatives et dogmatiques (ordre) de l'organisme, par l'écriture de ce « corps sans organes ».

L'énonciateur célinien n'expose-t-il pas dans *Féerie* son œuvre à la critique, tel un corps qu'il s'agit de « dépecer »⁴ ? Cette œuvre romanesque célinienne, assimilée à l'image d'un corps que l'on met en pièce, justifie la corporéité du processus créatif. Didier Anzieu, dans son ouvrage intitulé *Le corps de l'œuvre*⁵, explique justement comment le processus créatif mobilise le corps. Le corps apparaît, de façon complexe, comme le foyer où puise l'inconscient pour soutenir un processus créatif. La projection de ce corps, à l'initiale de la création, dans le texte littéraire s'identifie, selon Didier Anzieu, de trois façons différentes :

[...] la projection des sensations corporelles du créateur, la construction de l'œuvre comme corps métaphorique, l'effort pour tirer du code organisateur du texte le corps même, le *corpus* du texte⁶.

Le corps existe dans le texte littéraire lorsque l'écriture s'imprègne des sensations éprouvées par l'écrivain lors du processus créatif, lorsque l'écriture révèle ces sensations à un lecteur. Le corps existe dans le texte littéraire comme une image métaphorique, et même métalinguistique, c'est-à-dire apte à décrire (par une représentation – en acte ou produite) le processus langagier créateur qu'est l'écriture littéraire. Le corps existe dans le texte littéraire comme ce qui est sous-jacent au « code organisateur » du texte : l'organisation du texte, ce texte donné comme « organique » doit alors être défait ou provoqué pour révéler ce « corps » en substance, auquel Didier Anzieu donne un sens primordial et originel⁷.

⁴ *Féerie I*, p. 79 : « La critique dépècera mon œuvre ? [...] Ils ont tellement dégueulé le pire de la haine qu'ils pouvaient depuis tellement de mois, de jours, chaque minute, qu'ils ont comme les glandes à venin sèches... » Cet extrait file la métaphore du texte comme « corps » en proie à un autre corps, celui du lecteur. Le dialogue esthétique et critique se profile sur le plan, encore métaphorique ici, du sensible.

⁵ Didier Anzieu, *Le corps de l'œuvre (Essais psychanalytiques sur le travail créateur)*, op. cit.

⁶ *Id.*, p. 119.

⁷ Didier Anzieu fait du « corps » une dimension archaïque, donnée avant même la conception du texte, comme élément primordial et fonctionnel du processus créatif.

Le corps, à l'origine du processus créatif, investit l'œuvre même une fois déterminée, conceptualisée. Il est alors à la fois « sensations », « image métaphorique /métalinguistique », et « essence ». Il se situe à la fois sur le plan esthétique, poétique, et poïétique. Il associe trois niveaux de lecture : une lecture naïve⁸ qui prend en compte les effets, l'esthétique, une lecture pragmatique qui cherche à comprendre ces effets dans les formes poétiques de l'œuvre, une lecture qui, si elle n'est pas psychanalytique⁹, se préoccupe des motivations essentielles de l'écriture comprise comme acte créatif.

Le « corps », reconnu comme élément essentiel au processus créatif, de l'inspiration littéraire à sa production, n'est pas seulement un thème autour duquel et à partir duquel une œuvre romanesque comme celle de Céline vient se structurer. Le corps n'est pas simplement l'élément qui permet à l'œuvre romanesque d'accéder à son sens organique. Le corps est présent, avant l'opération structurelle de la conceptualisation, avant l'organisme, mais aussi après, une fois cette dimension organique épuisée par une tendance à l'ouverture, à l'éparpillement ou à l'indétermination formelle.

Débordant les limites de l'organisme, le corps fait exister le texte en-dehors de sa conceptualisation. En ce sens, il échappe à son aspect fonctionnel pour devenir essentiel. Là, se joue la transformation d'un texte organique en un texte in-organique, occupé par ce que Gilles Deleuze et Félix Guattari nomment un « corps sans organes ». Mis en valeur dans *Féerie*, en-dehors d'une structuration organique, le corps trouve dans le texte célien une toute autre place qui pourrait nous aider à comprendre les transformations de cette écriture romanesque, prête à échapper à ses propres limites, à ses propres mesures spatio-temporelles, pour s'élancer vers une dimension inédite, insoupçonnée qui la compose pourtant en propre. Cette dimension inédite, par opposition (ou transformation) à un mouvement organique autobiographique, pourrait diriger le texte célien du côté de la fiction. La fiction désignerait ce moment où le texte romanesque toucherait à son essence corporelle, en-dehors de la conceptualisation organique, c'est-à-dire au moment où le texte serait habité par un « corps sans organes ».

Quel espace romanesque est à même de se former (ou de se déformer) à partir de ce « corps sans organes » ? C'est à cette question que nous voudrions ici répondre. Gardant à l'esprit que tout espace de représentation reste pour nous le support qui témoigne de la pensée créatrice célienne, nous risquons de nous affronter à un problème méthodologique. Nous avons en effet constaté la dissolution du système organique – assimilé au mouvement

⁸ Il n'y a rien de péjoratif dans l'emploi de cet adjectif.

⁹ Comme l'est celle de Didier Anzieu.

autobiographique – à l'intérieur du texte célinien, à partir des romans de *Féerie*. L'espace de représentation est écarté de ce système organique, pour des raisons proprement organisationnelles et conceptuelles. L'organisme comme unité organisée ; l'organisme comme unité rationnelle – ces deux définitions, s'écartant du texte célinien, emportent avec elles le rapport de l'espace de représentation (compris comme un complexe structurel¹⁰) à la pensée. Qu'en est-il alors de l'espace de représentation célinien, une fois écarté de sa valeur structurelle et de sa valeur conceptuelle ? Comment en rendre compte ? Mais aussi pourquoi en rendre compte si ce n'est pour comprendre la pensée créatrice sous-jacente à ce processus d'écriture romanesque ?

L'espace de représentation, corrélativement à cette transformation du système organique, pourrait se métamorphoser. La structure textuelle ne disparaît pas simplement. C'est son organisation codifiée qui s'épuise. C'est l'ordre du texte qui se dissout. Corrélativement, la pensée qui régit la construction de l'espace de représentation ne disparaît pas mais se dissout, en ses valeurs dogmatiques. Il y a une ouverture de la structure spatio-temporelle, et il y a une ouverture de la pensée qui dirige (ou se laisse emporter par) l'écriture célinienne.

Contre l'ordre structurel de l'espace romanesque, le noyau corporel qu'est ce « corps sans organe » pourrait promettre le texte à un mouvement d'ouverture. C'est ce mouvement d'ouverture que, relativement à une pensée créatrice, nous voudrions ici comprendre. En quoi les romans de *Féerie pour une autre fois* sont-ils traversés par ce mouvement immanent d'une corporéité ? Vers quelle appréhension (si ce n'est une définition) de l'espace romanesque nous mène ce mouvement d'ouverture ?

Expliquer la nature et le fonctionnement de ce « corps sans organes » après l'avoir situé dans les textes de *Féerie* ; expliquer la manière dont un espace romanesque se construit à partir de ce corps sans organes, entre intensité et étendue – voici les deux grandes étapes de notre analyse, susceptibles de mettre en évidence l'avènement de la fiction célinienne à partir de ce foyer corporel.

¹⁰ Ainsi que nous l'avons défini dans notre « Première partie ».

1) Nature et fonction du « corps sans organes » dans le texte célinien

a) Qu'est-ce qu'un « corps sans organes » ? (Nature)

1. Le corps sans organes : une pratique de l'écriture contre toute définition

Le corps sans organes n'est pas un concept, mais une pratique. Chacun en possède un, mais ne peut le saisir que par la pratique, c'est-à-dire la conscience de son propre corps qui naît de l'expérience. Encore que cette conscience demeure fuyante. Le corps sans organes peut devenir un objectif, un objet d'attente dans l'horizon duquel l'écriture chemine, se cherche. Parler d'un texte à travers ce corps sans organes, c'est reconnaître une corporalité plus libre, à travers laquelle se construit ce texte, apprécier la distance entre le discours du corps sans organes et le discours organique, saisir les effets esthétiques qui s'en dégagent.

Le corps sans organes ne permet pas de définir le texte célinien comme le fait la vision organique, mais de le vivre. Quand nous parlons du corps sans organes dans les textes de Céline, nous désignons ce qui compose essentiellement ces textes, et nous cherchons à rendre compte, à travers leur esthétique, de l'effet produit de ces textes sur le lecteur. Le corps sans organes relève à la fois d'un effet et d'une essence du texte. Le corps sans organes célinien (dans *Féerie*) relève à la fois de ce qui émane du texte et de ce qui le construit. C'est ce qui justifie l'existence de ces textes. Le corps sans organes n'est donc pas un concept pour définir les textes céliniens, mais une question pour interroger le « pourquoi ? » de l'écriture célinienne. Le corps sans organes est cette question qui se cache, étouffée derrière le concept de l'organisme et sa révélation métaphorique (le texte organique). Il est cette question essentielle à laquelle nous ne pourrions répondre qu'en considérant l'écriture comme une pratique, un geste motivé par un désir propre. Le corps sans organes est l'objet de ce désir d'écriture et ne peut être identifié qu'à travers une écriture considérée dans l'acte de sa production (et non comme produit).

1.1 Une écriture comme danse de l'envers

Explicité dans *Mille Plateaux* par Gilles Deleuze et Félix Guattari, le corps sans organes est une image née le 28 novembre 1947¹¹, avec la dernière manifestation publique d'Antonin Artaud, œuvre radiophonique devant être diffusée le 2 février 1948 (censurée) : *Pour en finir avec le jugement de Dieu*. Dans cet enregistrement, plusieurs thèmes sont abordés par Antonin Artaud, et tous entretiennent un rapport avec une volonté de libération humaine. Libérer l'homme, c'est d'abord l'extraire des automatismes qui emprisonnent le corps. Notons à ce sujet cet extrait conclusif :

Lorsque vous lui aurez fait un corps sans organes,
alors vous l'aurez délivré de tous les automatismes
et rendu à sa véritable et immortelle liberté¹².

Le corps sans organes de Deleuze et Guattari trouve à naître ici, dans cette puissance donnée au corps, rendue au corps, car « liez-moi si vous le voulez, rien n'est plus inutile qu'un organe » – rappelle Antonin Artaud. Le fou à lier peut bien être contenu dans son organisme, il lui reste un corps plus libre vers lequel le poète décide de se tourner parce qu'il pourrait devenir le noyau même de la création. Ce corps libre s'exprime chez Artaud par deux thèmes que nous retrouvons dans les romans de *Féerie pour une autre fois* : le thème de la danse et le thème de l'envers :

Alors vous lui [à ce corps sans organes] réapprenez à danser à l'envers
comme dans le délire des bals musettes
et cet envers sera son véritable endroit¹³.

La danse serait un univers propice à l'émergence de ce corps sans organes, à son fonctionnement, à son pouvoir de libération humaine. L'envers serait cette spatialité du corps sans organes, et par « envers » il faut comprendre renversement, inversion, détournement de la face et du visage imposés par les codes socio-culturels qui maintiennent le corps dans certains automatismes. La danse à l'opposé de toute aliénation ; l'envers à l'opposé de l'endroit qui est affiché – cette danse libératrice et cet envers renversant sont des thèmes présents tout au long de *Féerie* (essentiellement dans le second tome, même si le premier

¹¹ D'où cette date donnée dans le titre de ce chapitre (ou « plateau »).

¹² Antonin Artaud, *Pour en finir avec le jugement de Dieu* (K. Editeur, 1948), in : *Œuvres complètes*, Tome XIII, Paris, Gallimard, 1974, p. 104 Enregistrement sonore d'Antonin Artaud, aujourd'hui mis en ligne en libre accès sur Internet.

¹³ *Ibid.*

volet en présuppose les thématiques). Comment ces deux thèmes s'associent-ils pour donner lieu à cette métaphore d'un texte compris comme « corps sans organes », à cette écriture libérée car entraînée par ce corps sans organes qui l'habite ?

Le regard célinien, celui de l'énonciateur et de son personnage, est un regard de médecin qui porte une attention privilégiée au corps. Mais là où le médecin ausculte l'organisme, le regard célinien, voué à la médecine, agit « de travers », jusqu'à se dire même « doué de travers¹⁴ ». L'analyse de l'organisme s'opère chez Céline de travers, c'est-à-dire en rupture, en discontinuité, en sorte que l'organisme se trouve vidé de sa fonction structurelle et totalisante pour être ramené à une fonction essentielle. La voix du médecin célinien prescrit comme remède une contorsion du corps, une distorsion du corps, pour écarter l'écriture de sa fonctionnalité organique.

La seule culture physique sensée un certain moment inquiet venu : l'à-genou ! l'hyperflexion en O ! en Z ! tout le torse en arche, en pont, aux hanches ! la tête dans l'entre-jambe ployée, reployée sous vos testicules... tout le corps ainsi donc en J ! en Y ! votre nez engagé compressé dans l'entre-fesse ! votre escopette ! taché ô Dieu ! taché comment ? juste là et tout ! caca ou sang ?... et l'univers ! vous recommencez !... ahannez au tréfonds du trou votre corps à l'envers ! votre nez ! plus ! plus !... ployé en quatre !... en six !... en sept !... humant... plus ! plus ! râlant !... votre cœur bat...bat... « Binotoubi » ? mais qui que croire ?... rien !... rien !... que votre trou !... votre escopette à l'envers !... replongez hardi !... revoussez !... vos poumons peuvent plus !... étouffez ! et revoussez ! foncez au fias !¹⁵

Une caricature du sonnet *Voyelles*, poème le plus connu d'Arthur Rimbaud, pourrait ici se deviner. Céline y pratique déjà cette logique de l'envers qui tire l'écriture vers une dimension charnelle. Dans le poème de Rimbaud, les voyelles dansent entre les sons et les couleurs pour construire des synesthésies poétiques qui, à évoquer l'importance du corps, participent trop à une conception organique, liée et totale du monde, pour satisfaire l'entreprise célinienne. Chez Céline, le vœu cratyléen, ce souhait de nouer le langage aux choses, se maintient mais en-dehors d'une logique organique : les lettres, voyelles et consonnes, surgissent d'un corps en mouvement, en souplesse, capable de tordre sa propre structure, de se plier ou de s'étirer à l'extrême. Le langage, à l'image de cette gestuelle distordue, contorsionnée, finit par renvoyer à sa propre substance, car le « corps à l'envers » amène l'écriture jusqu'au point trivial, « anal » et non plus « analytique », qui permet l'ouverture du texte au discours scatologique. La provocation célinienne, cette ironie, n'empêche pas la valorisation d'un rapport essentiel entre le corps et le langage. Le corps sans

¹⁴ *Féerie I*, p. 21 : Expression précédée de cet énoncé : « Ma vocation est de médecine ! »

¹⁵ *Id.*, p. 114.

organes est à l'image d'un corps distendu en sa structure, contorsionné pour découvrir la vérité qui le compose, en substance. L'écriture, trouve à se renouveler dans cet exercice de souplesse, c'est-à-dire une fois reconduite au plus près de ce corps qui l'anime et éloignée de la structure qui organise ce corps. Le langage cherche sa propre chair, ses signifiants primordiaux – les lettres de l'alphabet – en-deçà de toute structure fixe, bien établie, de la phrase, du texte, de leur organisation, de la conceptualisation organique. Le langage cherche sa vérité essentielle – « binotoubi » ou « be not to be¹⁶ » – et dans le corps libéré de l'organisme, seulement, il la trouve. « Car chez Céline, il y a du muscle, il y a du cœur et il y a de l'âme, mais pas de corps, Muray l'a remarqué. Certes, il y en a dans son écriture ; mais cette écriture reste du style, que du style, par manque à penser sa propre pratique¹⁷ ».

Renverser le corps organique pour trouver ce point substantiel à partir duquel l'écriture se ressourc, certes. Mais alors, n'est-ce pas tout un regard, une vision de l'espace extérieur qui se trouve renversée ? Les remarques concernant un « monde à l'envers » sont nombreuses dans *Féerie II*, et participent, pour la plupart, à la danse désordonnée qui emporte personnages et objets :

Elle gonfle... raplatit... l'armoire, la commode, les trois chaises, sont en bringue... ah, elles perdent leurs pieds à danser !... mais que ça riguedonne quand même !... le parquet cloque, vousse... le palier est obstrué... eh flûte ! eh flûte ! je jure un peu ! je vois un petit meuble « bergère » qui remonte ! [...] Et le carrousel dans l'air, des nuages, reprend vers Issy !...¹⁸

Le verbe « riguedonne », formé à partir de « rigodon » joue ici son rôle polysémique, associant l'idée de la danse au thème du bombardement¹⁹. Danse qui se pratique en un minimum d'espace, danse qui cherche le mouvement en surplace, le rigodon permet ici la focalisation des éléments (personnages et objets) sur leur propre instance corporelle, et pose la

¹⁶ Selon Henri Godard, Note 2 de la p. 114, in : *Romans IV, op. cit.*, p. 1285 : « Binotoubi » associe « *To be or not to be* » d'Hamlet et *toubib*. » Cette analyse justifie bien notre lecture personnelle de l'extrait, cette quête d'une vérité essentielle trouvée du côté du corps.

¹⁷ Annie Montaut, « Regard médical, mensonge théorique et antisémitisme : une écriture », in : *Actes de colloque de La Haye, L.-F. Céline*, (25-28 juillet 1983), *op. cit.*, p. 71. Annie Montaut reprend ici le propos de Philippe Muray. Muray, qui aborde la problématique des pamphlets à travers celle du corps chez Céline, emploie aussi la formule d'Artaud à l'envers (envers de l'envers donc...) lorsqu'il écrit dans son essai, *Céline, op. cit.*, p. 135 : « Ce n'est plus le corps sans organes, c'est les organes sans le corps. Avec au bout une société nouvelle qui en finira avec le langage et sur laquelle règnera, autour du muscle féminin idolâtré, une aristocratie anatomique, sportive [...] ». L'organe, retrouvant une place, redonne un certain pouvoir à l'organisme, permet sa refonte structurelle, fonctionnelle, et subordonnante (ici, l'image donnée de cette société nouvelle). A l'opposé, le corps sans organes est bien une manière d'échapper à la vision organique.

¹⁸ *Féerie II*, p. 195.

¹⁹ D'après le *Trésor de la langue française* (via Internet), « rigodon » signifie : « Ancienne danse du XVII^e et XVIII^e s., exécutée sur un air vif et gai par des couples de danseurs sautant sur place », ou : « Batterie, sonnerie, mouvement de fanion exécutés au champ de tir pour signaler qu'une balle est placée au centre de la cible », et de manière métonymique : « Balle placée au centre de la cible. (Faire un rigodon). » Voir aussi ci-dessous p. 692.

question de leur équilibre en un espace déséquilibré. Car cette danse est en effet le corrélat d'un déséquilibre spatio-temporel, d'une série d'inversion et de renversement, d'un bombardement.

Les valeurs de l'espace et du temps se trouvent dans *Féerie* « bombardées » – nous aurons l'occasion de le réaffirmer –, et cela s'opère d'abord par un bouleversement du sens, directionnel et sémantique : « Le ciel est en l'air²⁰ » ; « Le ciel a crevé ! le ciel a crevé ! [...] on roule dessus à présent » ; « qu'ils se rendent compte des circonstances ! de la révolution de l'Espace... qu'on a capoté tout pour tout !... que c'est les caves en l'air maintenant ! les toits dans le métro !²¹ » ; « On est nous dans le fond de la loge... à l'envers... à l'endroit !... je sais plus...²² » ; « l'Eglise d'Auteuil... je vous l'ai raconté !... à l'envers...²³ » ; « Y a toute une cité dans les airs ! en l'air ! à l'envers²⁴ ». Cette révolution spatiale est complétée par une révolution temporelle : « Tout 1900 à l'envers²⁵ » précise le narrateur. Ce sont les valeurs structurelles de l'espace romanesque célinien (l'espace et le temps) qui, en s'inversant, défont cet espace de sa structuralité, pour le rendre à un désordre sensible.

L'aspect sensible de ce désordre est affiché par l'image d'un corps coupable, dansant en plein cataclysme, en pleine fureur des éléments : la danse énigmatique de Jules.

Mais l'énigme tout de même ! l'énigme ? qui l'avait fait monter là-haut ? Et comment il tenait ?... et virevoltait tous les sens ! une petite plate-forme grande comme ça !... vous diriez deux tables de largeur... trois tables... l'acrobate ! il arrête pas !... chaque énorme bourrasque il manœuvre... il tire une petite bordée... droite !... gauche !... le charme qu'il a des éléments !... personne tiendrait à sa place !²⁶

Le loustic là-haut la Gondole a plus son veston !... à poil, qu'il est !... roi de l'atmosphère ! tel quel ! il pivote ! toupille ! il s'amuse !... c'est quelqu'un !... plus aucune rampe !... il a tenu !... plus de balustrade !... juste à l'équilibre en caisse à roulettes !... au ras du vide !...²⁷

Dans un espace très réduit (plateforme du Moulin de la Galette), au centre du bombardement, le personnage Jules fait le pari de l'équilibre ; il devient le chef d'orchestre du rigodon célinien qui réunit la danse de l'espace et son bombardement. Jules est à l'image d'un corps libéré de sa fonctionnalité, inorganique, être ambigu, cul-de-jatte, corps tronqué et

²⁰ *Féerie II*, p. 258.

²¹ *Id.*, p. 259 Un extrait, *id.* p. 198, expose déjà ce renversement spatial : « les toits renversés, caves en l'air ! »

²² *Id.*, p. 272.

²³ *Id.*, p. 218.

²⁴ *Id.*, p. 219.

²⁵ *Id.*, p. 263.

²⁶ *Id.*, p. 199-200.

²⁷ *Id.*, p. 351.

dénudé, mais pas moins dansant. La danse de Jules, au-delà du mystère de son ascension en haut du Moulin, est énigmatique parce qu'elle résiste à tout ordre commun et s'épanouit dans le désordre des éléments. La danse de Jules se veut libératrice quand s'y trouve filée la métaphore du « navire » : « Jules-tronc-la-gondole²⁸ » réunit les deux dimensions libératrices céliniennes, celle de la danse et celle de l'eau²⁹. Ces thèmes, qui se croisent déjà dans *Guignol's band*, trouvent là un caractère plus réalisé, grâce au prosaïsme in-organique qu'incarne le personnage Jules, traité de « tronc ».

Point central du texte, Jules devient le point coordinateur de cette spatio-temporalité dansante et désordonnée par les motifs de l'envers. Si la loi de l'inversion est toujours une manière de contredire l'image organique du texte, la gestuelle dansante replace le corps dans son évidence. Le corps n'est pas abandonné. Tout au contraire, il se trouve libéré, ramené à son point essentiel et émergeant, et cela ne saurait se faire sans une certaine destruction :

[...] d'autres bobèches qui balancent... pendulantes... vert pâle !... Ah !... celles-là c'est les pires présages !... on en a assez parlé !... en sorte de formes d'arbres de Noël... elles annoncent l'annihilation... pure et simple ! Voilà ! pas des arbres de Noël dans le sens !... non ! à l'envers !... ça a semblé tout de suite exact parce que tout de suite les charges d'avions, les « remontées » du creux Marcadet ont décuplé !³⁰

L'envers est donné comme un signe de mort. Il s'agit ici de renverser le symbole moderne de la fête de la nativité, ce « sapin de Noël », c'est-à-dire de ramener le monde à un temps archaïque, qui précède l'an zéro, qui précède toute chronologie, et renvoie à une forme de chaos. Mais cette mort, ce chaos emportent moins le monde que son image structurelle, sa spatio-temporalité définie. Le monde ne disparaît pas, il est soumis à une indétermination qui permet sa révélation vitale, le déploiement de son énergie constitutive : car c'est là, dans cet envers, dans cette destruction de l'endroit, c'est-à-dire des valeurs et du sens communément admis, que la danse s'opère. Cette indétermination est indirectement fêtée par l'énonciateur. De la fête officielle que représente « Noël » à l'image d'une fête populaire, le renversement prend un sens bien carnavalesque³¹. La « fête à Neuilly à l'envers ! à l'envers et plus haut que

²⁸ *Id.*, p. 214 : « On danse, on vogue presque autant que Jules... et le parquet avec ! et les murs ! pardagon !... mais lui quand même... saligot artiste nom de Dieu ! ». Voir aussi *id.* p. 231, p. 351.

²⁹ Voir ci-dessus p. 296 sq. : les motifs libérateurs dans *Guignol's band*.

³⁰ *Féerie II.*, p. 194.

³¹ Au sens que lui donne Mikhaïl Bakhtine dans *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard (Tel), 1970 (pour l'éd. française), p. 18 : « A l'opposé de la fête officielle, le carnaval était le triomphe d'une sorte d'affranchissement provisoire de la vérité dominante et du régime existant, d'abolition provisoire de tous les rapports hiérarchiques, privilèges, règles et tabous. »

la Tour !³² » implique un dépassement – au-delà d'un renversement – de l'axe hiérarchique, de cet ordre social dont la Tour Eiffel se fait le symbole.

La danse est une manière de fêter l'envers de la société, c'est-à-dire du corps social. Cet envers du corps social n'est-il pas lié à la promesse d'un corps individuel libéré de l'ensemble organique que représente la société ? Le personnage Lili-Arlette émerge du texte célinien pour figurer ce corps libre. Le narrateur fait l'apologie de ce corps « tout ivresse ! danse ! danger ! mort ! vie !³³ », de ce corps capable de revenir aux dimensions essentielles de l'existence, de ce corps dont il indique la position centrale :

Je rabâche encore... ça fait au moins quatre cents pages que d'une façon l'autre je vous le place ! je vous le serine ! que Lili est la souplesse même ! qu'elle danse ! que je l'adore !... heureusement que j'ai Lili dites, pour faire un livre ! en faire un livre !... plutôt !³⁴

Il est étonnant de voir que le narrateur fait du personnage Lili un motif de répétition, de rabâchage, presque de lourdeur, quand il évoque simultanément, à son propos, le don de la souplesse, de la légèreté. Le paradoxe pourrait se résoudre si nous rattachons ce personnage à la question de l'écriture. Le texte célinien nous invite à ce rapprochement, insistant sur le lien entre « Lili » et la raison du « Livre ». Lili devient omniprésente, parce que sa représentation, cet idéal du corps souple, détaché, léger, se cache derrière le geste d'écriture, présente sa motivation. Lili constituerait le point de fuite du roman, à la manière de Virginie dans *Guignol's band*, secret de l'écriture. Par l'image de ce corps dansant, Lili apparaît tel un miroir positif de Jules, lequel incarne déjà un double négatif du personnage Céline³⁵. Les qualificatifs de la souplesse, de l'agilité, ajoute à l'image charnelle la question du mouvement. Ce mouvement est peut-être la révélation la plus juste du corps sans organes, c'est-à-dire d'un corps qui ne peut être capté que dans son échappée, dans sa disparition fugitive.

La danse de Jules, puis celle de Lili³⁶ se veulent le reflet d'un bombardement spatio-temporel, c'est-à-dire d'une transgression structurelle qui pourrait mettre en péril le récit. La dissolution de la structure narrative, du corps du texte, conduit le texte à se déposséder de son enveloppe organique pour, sur le modèle de ces corps dansants, revenir à l'essence qui habite ce corps : le mouvement. Le mouvement sans l'ordre organique – là se joue peut-être la pratique de ce corps sans organes et l'identification de ce que Platon appelle la « danse

³² *Féerie II*, p. 204-205.

³³ *Id.*, p. 225.

³⁴ *Id.*, p. 436.

³⁵ Nous abordons plus loin cette question du « double » (voir ci-dessous p. 493 *sq.*).

³⁶ Nous pourrions aussi relever la danse du personnage Mimi (french cancan) dans *Féerie II*, p. 385.

bachique ». Cette danse ³⁷ empreinte de folie (*mania*) est comprise comme un mouvement où l'homme perd « son sens de l'ordre », et revient à un état archaïque, plus animal – le don du mouvement étant chez Platon commun aux hommes et aux animaux³⁸. Mouvement presque instinctif qui habite l'organisme mais que celui-ci étouffe, le corps sans organes, ainsi décelé chez Céline, est voué à se libérer³⁹.

1.2 Une écriture comme dissonance musicale

La danse certes, la folie certes, pour ramener le corps au mouvement pur, c'est-à-dire le défaire de l'ordre organique, le défaire de l'organisation morphologique, du précepte d'harmonie – qui correspond aussi chez Platon au « rythme »⁴⁰ –, pour ramener le corps à ce qui lui est sous-jacent et premier, ce qu'Artaud appelle « corps sans organes ». Mais aussi, la musique... Artaud parle de « bal musette », comme pour s'inscrire dans la ritualisation festive. La corps en fête s'exprime par la danse, mais reste porté par une musique. L'association de la musique à la pratique de la danse pourrait élargir, dans les textes de *Féerie*, la dimension expressive du corps sans organes.

Si chez Platon la « danse noble », opposée à la « danse bachique », est une qualité proprement humaine susceptible de donner, par abstraction, naissance à la « *mousikè* », si le

³⁷ Pierre Sauvanet, « A quelles conditions un discours philosophique sur le rythme est-il possible ? », in : P. Sauvanet et J.-J. Wunemberger (dir.), *Rythmes et philosophie*, Paris, Kimé, 1996, p. 23-39. Pierre Sauvanet s'appuie ici sur le texte des *Lois* (665 a) de Platon.

³⁸ Rappelons cette dédicace de *Féerie pour une autre fois I*, « Aux animaux / Aux malades / Aux prisonniers » C'est le premier terme de cette dédicace qui serait ici mis en valeur. Yannick Mancel rattache chacun de ces termes à une sémiotique de la folie, rapprochant le texte célinien de l'histoire de la folie selon Michel Foucault. Voir « Sémiotique de la folie et de l'écriture dans *Féerie pour une autre fois* », in : *La revue des Lettres modernes, L.-F. Céline, volume 4 : Lectures (II) de Féerie pour une autre fois*, n° 560-564, Paris, Minard, 1979, p. 123-147.

³⁹ L'opposition entre « organisme » et « corps sans organes » reflète la distinction platonicienne entre une « danse noble » et une « danse bachique ». Cette opposition se trouve déjà exprimée chez Céline dans les ballets céliniens. C'est ce qu'Albert Chesneau relève dans son *Essai de psychocritique de Louis-Ferdinand Céline*, *op. cit.*, p. 37-38 : « Aux danses élégantes de la race celtique s'opposent les sauteriers saccadés et sans retenue de l'autre race, celle des sauvages, dont les rythmes de tam-tam sont inspirés par les contrastes violents d'un décor naturel, ingrat, tantôt désertique, tantôt exubérant sans mesure [...] ». Par cette opposition sur le thème de la danse, Albert Chesneau observe le contenu raciste des ballets céliniens, et les rapproche des pamphlets. Cette opposition que nous retrouvons justement dans *Féerie pour une autre fois*, entre les propos péjoratifs du narrateur et la danse de Jules, cette danse de l'envers, se trouve pourtant renversée. Les romans de *Féerie*, sans contester cette opposition, commencent à en renverser les valeurs. La danse bachique, la danse folle, la danse de Jules serait ramenée à un geste libertaire, tandis que les accusations du narrateur, à son égard, perdraient leur autorité, devenues grotesques.

⁴⁰ Voir, Pierre Sauvanet, « A quelles conditions un discours philosophique sur le rythme est-il possible ? », in : P. Sauvanet et J.-J. Wunemberger (dir.), *Rythmes et philosophie*, *op. cit.*, p. 23-39.

rythme a le sens de cette musique définie comme « l'art ou la technique des Muses⁴¹ », nous assistons dans le texte romanesque de *Féerie* à une progression inverse : la musique est chez Céline écartée de ses valeurs ordonnées, est comme épurées en ses valeurs organisationnelles pour atteindre une sorte de dissonance ; c'est à ce moment là qu'elle prend le sens du rythme. Le rythme compris comme dissonance tient à une discontinuité sonore, amenée par une discontinuité formelle.

Cette musique dissonante se révèle dans *Féerie* grâce à l'apport de la chanson. A ce sujet, « *Féerie* n'est pas dans l'œuvre de Céline une éruption incontrôlée, un prurit subit qui emmènerait notre auteur aux confins du genre romanesque, avec sa plume gorgée de chansons : au contraire, ce roman se présente sous bien des aspects comme l'aboutissement d'une longue évolution⁴² ». La violence, qui ressort des thèmes abordés et de la forme stylistique de la chanson célinienne, trace une continuité entre les textes pamphlétaires et les textes romanesques ultérieurs⁴³. De cette violence constitutive, l'écriture de *Féerie* pourrait profiter d'un point de vue poétique : *Féerie I* est un récit saturé de chansons, et par cette saturation entraîne le texte romanesque vers un déraillement, une dissonance. Cette dissonance, loin d'être associée comme dans les pamphlets (ou dans les interviews) à un rythme négatif, contagieux, qui viendrait contaminer une musique plus noble, est réhabilitée dans *Féerie*. « L'opposition (musicologiquement inepte) que l'auteur développe entre musique et rythme⁴⁴ » se défait déjà dans *Féerie I* lorsque le personnage « entonne la chanson des Paouins⁴⁵ »⁴⁶. La musique touche à sa dissonance par la chanson dans *Féerie*, ou mieux, par une saturation de chanson :

L'apothéose de la chanson dans *Féerie* marque donc également son point de vacillement : de ce point de vue, l'inclusion de bribes de partition à la fin de *Féerie I* représenterait sans doute déjà un aveu de saturation. La volonté de musicaliser le texte pouvait-elle aller plus loin ?⁴⁷

⁴¹ Voir Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, tome 2, *op. cit.*, p. 2327.

⁴² Michaël Ferrier, *Céline et la chanson*, *op. cit.*, p. 12.

⁴³ *Id.*, p. 89-90 : « On a l'habitude d'opposer les pamphlets et l'univers chansonnier de Céline. Les œuvres publiées juste après les pamphlets, c'est-à-dire les deux diptyques de *Guignol's band* et de *Féerie pour une autre fois*, faisant de plus en plus référence aux spectacles chantés, certains lecteurs pensent que Céline avait désormais à cœur d'écrire le texte le plus gai et le moins compromettant possible, s'éloignant le plus possible de la fonction mimétique et de la référence au réel, se servant des références musicales pour exiler son œuvre dans l'imaginaire, utilisant la forme comique et l'insouciance des chansons pour se dédouaner de la terrible charge des pamphlets. »

⁴⁴ *Id.*, p. 258.

⁴⁵ *Id.*, p. 261.

⁴⁶ *Féerie I*, p. 98.

⁴⁷ Michaël Ferrier, *Céline et la chanson*, *op. cit.*, p. 140. Michaël Ferrier complète quelques lignes plus loin son propos, *ibid.* : « Plutôt qu'un déclin, le point culminant de *Féerie* inaugure plutôt une dérive, où l'on peut observer une rupture, mais aussi des rémanences et surtout, une métamorphose. »

Les quelques notes affichées, à la fin de *Féerie I*, réfèrent plus précisément à la chanson *Règlement*. Cette chanson, qui apparaît à plusieurs reprises dans *Féerie I*, conserve une violence intrinsèque, ne serait-ce que par son titre qui renvoie au thème d'un règlement de compte. Elle est employée dans ce sens dans le roman, comme une arme de défense contre les cris du voisin de cellule Putois, c'est-à-dire aussi entremêlée à l'image d'une souffrance. Mais là où elle enferme le texte dans une vision négative, là où, par la répétition de son refrain, elle poursuit l'action cloisonnante de l'écriture pamphlétaire (ou le cloisonnement apparaît comme protecteur⁴⁸), elle participe aussi à la saturation du texte. *Féerie* grossit l'usage de la chanson, jusqu'à en faire exploser le cadre négatif. Une ouverture se discerne derrière cette démesure, et en même temps un déraillement, une dissonance. Cette ouverture a un impact sur la narration quand on sait que la chanson *Règlement* annonce le cadre montmartrois du second tome⁴⁹, étirant ainsi l'espace-temps de la prison. Cette ouverture tient aussi à sa fragmentation. Par un refrain qui ne peut se poursuivre, elle échappe à la clôture et devient un principe d'ouverture. La chanson n'est jamais donnée dans sa totalité, ainsi que Céline a pu l'enregistrer par ailleurs⁵⁰, mais de façon discontinue : trois séquences de *Féerie* s'y rapportent.

Le premier extrait⁵¹ apparaît assez complet pour que le lecteur discerne la présence d'une ritournelle, avec couplet et refrain, entrecoupée cependant par les commentaires du narrateur.

La seconde séquence tient sur une quinzaine de pages⁵², les fragments de la chanson parsemant le récit de *Féerie* : une phrase par-ci, un morceau par-là, exposant la dissémination de la ritournelle et son ouverture au dehors. Tandis que le personnage Céline en prison tente de se remémorer cette chanson, de se construire un cadre protecteur qui pourrait donner à un

⁴⁸ Voir ci-dessous p. 290, le propos d'Albert Chesneau dans *Essai de psychocritique de Louis-Ferdinand Céline*, *op. cit.*

⁴⁹ Thèse de Yoriko Suguria, *Humour et humeur chez Louis-Ferdinand Céline (Une esthétique du noircissement)*, thèse présentée à l'Université de Rouen, sous la direction d'Alain Cresciucci, 15 mai 2009, p. 363-366 : « Par son style et son thème à la manière d'Aristide Bruant, "Règlement" cristallise l'ambiance de la Belle Époque à Montmartre. [...] En même temps, "Règlement" est avant tout la chanson des "potes" : " Mais voici tante Hortense et son petit Léo ! / Voici Clémentine et le vaillant Toto ! / Faut-il dire à ces pots / Que la fête est finie ? " À cet égard, le contenu de la chanson préfigure le récit montmartrois de *Féerie II* et de ses variantes, dont les versions A et B qui contiennent la scène très carnavalesque qui se déroule, le lendemain du bombardement, au cimetière dans une atmosphère festive avec les amis artistes de Montmartre. »

⁵⁰ Céline a déposé deux chansons à la SACEM (Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique) : *A néud coulant*, le 10 octobre 1936 ; *Règlement*, le 21 mars 1937. [Voir Michaël Ferrier, *Céline et la chanson*, *op. cit.*, p. 90]. La chanson *Règlement* apparaît déjà, par extrait, dans son pamphlet *Mea Culpa*. Voir à ce sujet : Henri Godard, Note 1 de la p. 37, in : *Romans IV*, *op. cit.*, p. 1240.

⁵¹ *Féerie I*, p. 37.

⁵² *Id.*, p. 79-105.

récit ses limites narratives⁵³, la fragmentation dérobe chaque fois le récit, et ramène le sujet au temps de l'énonciation (la prison). L'espace-temps énonciatif de la prison brise la ritournelle, la porte à sa dissémination : cette fragmentation de la chanson nous montre que l'espace-temps de la prison est peut-être moins fermé qu'il n'y paraît⁵⁴. La prison sert moins le resserrement du sujet sur lui-même – qui pourrait permettre le cloisonnement du récit – qu'une dissémination subjective qui sauverait le récit de sa négation, déposséderait la parole narrative de ses limites propres et cloisonnantes.

En prison, le sujet cherche une unité, et cette unité il pense la trouver dans la violence thématique de la ritournelle qui justifie, corrélativement, la mise en place d'un cadre protecteur. Michaël Ferrier écrit que « la chanson n'est pas pour lui [Céline] un simple motif décoratif, ou une réminiscence parmi d'autres : elle est une source privilégiée d'inspiration, une force avec laquelle il faut compter, et par instant même, un idéal à rechercher⁵⁵ » – idéal non nécessairement positif d'un point de vue moral. Or, quand les paroles se trouvent disséminées, entrecoupées, fragmentées, la violence sémantique de la chanson laisse place à la musique, autre idéal. Les notes – représentation d'une partition dans une troisième séquence⁵⁶ – se substituent aux mots, s'affichant comme un dernier secours : « Je me suis sauvé par les notes⁵⁷ », avoue le narrateur. Les notes dépassent la ritournelle sans la contredire, mais en réconciliant le sujet avec sa propre fragmentation, capable de le transporter en-dehors de la prison : *Féerie II* peut commencer, grâce à cette musique qui se sert de la ritournelle pour entraîner plus loin le sujet énonciatif, et par-là donner au récit un horizon. En ce sens, le passage de la ritournelle à la musique permettrait de considérer l'ensemble du second tome de *Féerie* comme ce que Deleuze et Guattari appelle une « machine à sons ». A la seule idée qu'il s'agit du récit d'un « bombardement », ce propos semble se confirmer :

C'est curieux comme la musique n'élimine pas la ritournelle médiocre ou mauvaise, ou le mauvais usage de la ritournelle, mais l'entraîne au contraire, ou s'en sert comme d'un tremplin. [...] Il faudrait montrer comment un musicien a besoin d'un premier

⁵³ Le cadre construit par la chanson *Règlement* ressort à la fois de la violence du thème qui implique un mécanisme protecteur et de la forme de la ritournelle basée sur un mécanisme de répétition.

⁵⁴ A propos de l'image donnée de la prison dans *Féerie I*, Alain Cresciucci écrit dans *Les territoires céliniens*, *op. cit.*, p. 220 : « [...] Céline élimine ce qui n'en évoque que l'enveloppe : l'architectural, le topographique, objet littéraire s'il en est ». Si Putois, le voisin de cellule du personnage Céline, se jetant contre le mur, rappelle chaque fois la présence limitative de la prison, il faut reconnaître, avec Alain Cresciucci, que le problème vient moins de l'enfermement du sujet dans ce lieu de la prison, que de l'impossible unification du sujet liée à ce lieu de la prison : le sujet ne parvient pas à se saisir dans une continuité mémorielle et imaginaire, il reste comme éparpillé de manière spatio-temporelle. Nous reviendrons sur cette discontinuité subjective de la spatio-temporalité dans *Féerie*.

⁵⁵ Michaël Ferrier, *Céline et la chanson*, *op. cit.*, p. 23.

⁵⁶ *Féerie I*, p. 159-176

⁵⁷ *Id.*, p. 167-168.

type de ritournelle territoriale ou d'agencement, pour la transformer du dedans, la déterritorialiser, et produire enfin une ritournelle du *second type*, comme but final de la musique, ritournelle cosmique d'une machine à sons⁵⁸.

Si, dans le second tome de *Féerie*, la chanson-ritournelle transformée en musique trouve une réalisation concrète dans l'espace-temps de Montmartre, celle-ci n'en ressort pas plus unifiée. Car la chanson, si elle n'est plus intégrée dans le texte narratif de façon fragmentée et parcellaire, devient le fait d'une musique dissonante : la discontinuité et l'ouverture est alors moins formelle que sonore. Différents moments du récit mettent l'accent sur cette dissonance de la chanson, propriété intrinsèque de cette musicalité (stylistique, rythmique) sur laquelle est écrit *Féerie II*.

*Ô mon cher amant je te jure.... / Toujours de sous la table ! et faux ! plus que faux encore ! en ré !*⁵⁹

C'est le grand air... [...] sa voix vadrouille dans l'archifaux ! [...] je peux pas supporter une note fausse ! [...] elle envoie tout à l'atmosphère ! un quart de ton trop haut ! le pire ! et puis un quart de ton trop bas !⁶⁰

Je l'entends mieux maintenant... je l'entends mieux... elle chante moins faux !... aussi, ça tonne moins dehors !⁶¹

Le bombardement entraîne le texte vers une dissonance musicale. Ce qui implique déjà, d'un point de vue spatial, une « danse de l'envers » induit ici une musique de l'envers. La juste tonalité est comme renversée, au profit d'une démesure, liée à ce thème excessif du bombardement : « Trop haut », puis « trop bas », les élans musicaux de *Féerie* renversent tout équilibre, c'est-à-dire la stabilité de l'horizon narratif. Cette voix « archifausse » a pour seul objectif de promouvoir le corps en dehors de son aspect fonctionnel. L'organe de la voix est alors conduit à sa démesure pour porter le texte à sa défonctionnalisation poétique, car c'est par-là qu'une nouvelle voix, inorganique, désordonnée pourrait apparaître.

La musique dissonante, entraînée par le bombardement dans *Féerie II*, fait dérailler le récit en sorte que celui-ci échappe à ses propres limites. Le déraillement sonore et parallèle à un déraillement gestuel (la danse). Il ne semble plus avoir aucun rapport avec cette *musikè* platonicienne. Partir de la *musikè* chez Céline, d'un phrasé harmonique (ou rythmique dans le

⁵⁸ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 431.

⁵⁹ *Féerie II*, p. 284.

⁶⁰ *Id.*, p. 397.

⁶¹ *Id.*, p. 311.

sens que donne à ce terme Platon⁶²), d'un texte organique, jusqu'à prévaloir sa déconceptualisation, cela implique le passage d'un style abstrait à un style plus substantiel, le passage de la danse noble à la danse bachique. Il ne s'agit pas de s'opposer aux valeurs de l'harmonie, et par-là à la dimension organique du texte, mais de la défonctionnaliser, c'est-à-dire de supprimer progressivement à cette vision organique ses fonctions, jusqu'à toucher ce qui l'occupe de manière essentielle, et peut-être vitale : ce corps sans organes.

La danse bachique et cette musique ramenée à sa dissonance sonore deviennent les expressions esthétiques de ce corps sans organes. Ces expressions sont thématiques dans le texte célinien, les romans de *Féerie*. Or, davantage que des thèmes qui nourrissent le contenu d'une écriture, ces expressions conduisent le mouvement de cette écriture ; elles permettent à ce mouvement d'arriver à sa conscience propre, de se concevoir comme mouvement « pur », écarté de tout enjeu formel et structurel. Il faut, au texte célinien, en passer par une certaine violence, que représente déjà la chanson dans *Féerie*, pour atteindre cet état de conscience.

1.3 Une écriture comme « théâtre de la cruauté »

Le mouvement du corps sans organes est pur dans le sens où il est dégagé de l'ordre, des normes préalables que s'impose le texte. Le corps dansant et le corps chantant se désarticule ou déraille pour rappeler la libre expression du corps sans organes. Les romans de *Féerie* nous conduiraient mieux que les autres textes céliniens à cette rencontre entre Artaud et Céline.

Philippe Sollers est un de ceux qui fait, bien avant nous⁶³, le rapprochement entre Antonin Artaud et Louis-Ferdinand Céline, à travers justement le thème musical, très applicable à la question de l'écriture, de la création littéraire. Pour ce faire, il ramène la musique célinienne (prise dans son sens métaphorique), celle du style, du côté du corps, ne faisant pas alors – comme nous nous efforçons de le faire – de distinction entre le terme « organique » (ou organisme) et celui de « corps sans organes », mais désirant insister sur cette sensibilité qui façonne le style célinien, corrélativement aux préceptes poétiques d'Artaud :

⁶² Nous verrons que chez Céline, le « rythme » dans les romans, peut recouvrir d'autres sens. Voir ci-dessous p. 466 et p. 517.

⁶³ Pierre Verdaguer, auteur de *L'univers de la cruauté (une lecture de Céline)*, *op. cit.*, fait déjà ce rapprochement, abordant cette question du mal et de sa représentation chez Céline. Ce lien apparaît dans le titre même de son essai.

Car la véritable musique, cette « petite musique » qu'il ne cesse de revendiquer, est ailleurs. Elle est de l'ordre de l'expérimentation fondamentale et de la création. Quand je lis : « Les mots ne sont rien s'ils ne sont pas notes d'une musique du tronc », puis quand Céline ajoute, pour définir sa fonction créatrice au sens le plus organique : « Je suis le Père Sperme », je ne peux que m'interroger : en quoi le sperme aurait-il trait à la musique, au langage ? Plus qu'à Céline, j'ai l'impression d'avoir affaire à Antonin Artaud. Voilà deux grands contemporains liés par une véritable parenté dans l'expérience démoniaque et sexuelle. Aller dans ces parages, le sperme, la « musique du tronc », c'est vouloir une réinvention physiologique – et revendiquée comme telle – de l'écriture. Artaud ne parlait-il pas de la « maladresse sexuelle de Dieu » ?⁶⁴

Philippe Sollers reconnaît une force biologique, physiologique, « démoniaque et sexuelle » dans l'écriture célinienne qui n'est pas sans rappeler les propos d'Antonin Artaud. A chercher une écriture du « tronc », du corps, à rendre à l'écriture cette valeur substantielle, l'écriture chez Céline devient une expérience concrète, susceptible de toucher à ce corps sans organes évoqué par Antonin Artaud.

Céline a-t-il eu connaissance des textes d'Antonin Artaud ?⁶⁵ L'absence de réponse n'empêche pas l'intuition. S'il y a du Artaud chez Céline, cela passe essentiellement par cette quête d'une écriture sensitive et extatique, dans cette recherche d'un « langage concret⁶⁶ », c'est-à-dire capable de parler aux sens. Ce langage concret requiert une théâtralisation de l'écriture. Dans *Féerie II*, le personnage Le Vigan, qui se croit sur un « tournage », pourrait illustrer ce principe. Il ne s'agit plus de cacher l'illusion mimétique dans le roman, mais de la mettre elle-même en scène, de la pousser vers les excès de son expression pour qu'enfin, ce corps, jusque-là emprisonné, se libère, et avec lui, la part vivante de l'être charnel. Cette théâtralité est à la fois symbolisée par le personnage Le Vigan et mise en pratique par le déploiement gestuel et musical du corps. Par ce théâtre, capable d'englober la danse, le chant

⁶⁴ Philippe Sollers, « Avant-propos », in : *Céline*, Paris, éd. Ecritures, 2009, (coll. « Céline et compagnie »), p. 11-12.

⁶⁵ Sur la connaissance que Céline peut avoir d'Antonin Artaud, nous relevons dans cette lettre destinée à Marie Canavaggia, datée du 26 septembre 1945 (période de rédaction des romans *Féerie*), citée dans H. Godard et J.-P. Louis (dir.), *Lettres, op. cit.*, p. 774 : « Ils [maison Denoël] ne relèveront pas la maison avec les Triolet et les Artaud ! » La référence à Artaud montre cependant que Céline a au moins connaissance de la parution de ces textes : *L'Art et le Mal* (1929), *Héliogabale ou l'Anarchiste couronné* (1934) et *Les Nouvelles Révélations de l'Être* (1937). Sur le rapprochement entre les deux écrivains, nous relevons cette réflexion d'Henri Godard dans la « Notice » du *Voyage au bout de la nuit*, in : *Romans I, op. cit.*, p. 1156 : « Comment ne pas rappeler aussi que le premier manifeste du *Théâtre de la cruauté* d'Antonin Artaud paraît dans la NRF d'octobre 1932 ? » Henri Godard met l'accent sur la contemporanéité du *Voyage au bout de la nuit* et du manifeste d'Artaud, soulignant des préoccupations communes à ces deux œuvres.

⁶⁶ Antonin Artaud, « La mise en scène et la métaphysique », in : *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, (coll. « Folio / Essai »), 1964, p. 55-56.

et la musique, sur le modèle de ce qu'Artaud appelle « le Théâtre Balinaï⁶⁷ », le texte célinien cherche à exprimer un corps sans organes.

Le personnage Le Vigan dans *Féerie* semble pourtant plus transparent que charnel. Personnage silencieux qui ne s'exprime que par élan mystique⁶⁸, Le Vigan, ici prénommé Norbert, apporte à la féerie célinienne une part de mystère. Ethéré, absent, le personnage n'aurait rien de cette substantialité proclamée du corps sans organes, mais en figurerait la valeur fugitive. Dans le roman, le personnage a pour rôle de dédoubler l'espace du récit, voire même de le pétrifier. Le personnage habite l'immeuble mitoyen de celui du personnage Céline, un immeuble similaire laissé intact. L'espace qu'habite Norbert Le Vigan aurait été suspendu en un temps immobile. Le bombardement, le récit, n'aurait pas eu lieu⁶⁹. Par cette suspension événementielle, le personnage pourrait incarner les préceptes du *Théâtre et son double* : Antonin Artaud y évoque la nécessité d'un effacement, d'un vide à construire à partir duquel la culture n'aurait plus de poids sur notre corps, n'en constituerait plus « l'ombre » dogmatique :

Notre idée pétrifiée du théâtre rejoint notre idée pétrifiée d'une culture sans ombres, et où de quelque côté qu'il se retourne notre esprit ne rencontre plus que du vide, alors que l'espace est plein⁷⁰.

L'ombre du passé, c'est-à-dire de la culture, ne peut plus se faire, et l'art sans lui renaît différemment, « pétrifié » par le vide qui l'entoure. Le Vigan saisit ce vide, appelle ce silence⁷¹, et cet effacement par les conséquences traumatiques du récit (bombardement). Il supprime au corps son poids. Cette volonté d'effacement permet au corps de se situer dans un vide, ce qui n'empêche pas sa reconnaissance propre. Cette cohésion entre la valorisation du corps et un vide alentour est propre à la poétique théâtrale telle que l'envisage Antonin Artaud dans *Le théâtre et son double*, lorsqu'il prône à la fois une sorte d'évidement culturel du corps et un retour à sa matérialité sensible.

⁶⁷ Antonin Artaud, « Sur le théâtre balinaï », in : *Le théâtre et son double*, op. cit., p. 81 : « Le premier spectacle du Théâtre Balinaï qui tient de la danse, du chant, de la pantomime, de la musique, – et excessivement peu du théâtre psychologique tel que nous l'entendons ici en Europe, remet le théâtre à son plan de création autonome et pure, sous l'angle de l'hallucination et de la peur. »

⁶⁸ *Féerie II*, p. 464 : « Et ça recommence et il retourne les yeux vers le Ciel !... vers la fenêtre !... la fenêtre éclatée... il s'écrie : C'est la Paix, enfants !... c'est la Paix !... Il lève les deux bras !... au Ciel ! c'est de l'extase ! [...] »

⁶⁹ *Id.*, p. 439-440.

⁷⁰ Antonin Artaud, « Le théâtre et la culture », in : *Le Théâtre et son double*, op. cit., p. 18.

⁷¹ *Féerie II*, p. 479 : « – Chutt ! Chutt ! qu'il me fait de là-haut, Norbert... un doigt sur la bouche... et chutt ! chutt !... »

La danse, le chant, et le jeu de rôle permettent de construire un espace théâtral dans lequel l'art du théâtre touche lui-même à son extrémité, c'est-à-dire parvient à se défaire de l'illusion qui le façonne pour imposer une vérité sensible qui émerge d'un vide, d'une destruction alentour. Le corps est mis en avant dans l'espace théâtral de la féerie célinienne sous le fait d'une démesure qui induit sa « défonctionnalisation ». Le corps se dépossède de lui-même, c'est-à-dire de la forme que lui a construit la culture pour accéder à un informel. Cet informel, chez Artaud prend le sens d'une vérité métaphysique :

Il s'agit donc, pour le théâtre, de créer une métaphysique de la parole, du geste, de l'expression, en vue de l'arracher à son piétinement psychologique et humain. Mais tout ceci ne peut servir que s'il y a derrière un tel effort une sorte de tentation métaphysique réelle, un appel à certaines idées inhabituelles, dont le destin est justement de ne pouvoir être limitées, ni même formellement dessinées. Ces idées qui touchent à la Création, au Devenir, au Chaos, et sont toutes d'ordre cosmique, fournissent une première notion d'un domaine dont le théâtre s'est totalement déshabitué. Elles peuvent créer une sorte d'équation passionnante entre l'Homme, la Société, la Nature et les Objets⁷².

La démesure du corps ramène l'être à un statut primordial et universel, cosmique. Le thème du bombardement traité chez Céline pour cette valeur cosmique est une manière de justifier la démesure de ce corps qui se délivre de la pensée commune pour atteindre des idées plus grandes, métaphysiques. Cette métaphysique, sérieuse chez Artaud, reste caricaturée chez Céline, ce qui n'empêche pas la reconnaissance libertaire de ce corps. Le corps sans organes est un corps libéré par une sorte de « théâtre de la cruauté » qui use de la destruction pour le défaire de son enveloppe organique, de son enveloppe sociale et culturelle, jusqu'à le ramener à un niveau plus universel, atemporel et cosmique.

Le corps sans organes naît d'un « théâtre de la cruauté » que *Féerie II* se réapproprie sur un plan romanesque. Le corps sans organes constitue la part vivante d'un texte porté à sa destruction. Cette destruction, d'un point de vue strictement poétique, est plus constructive que certains le laissent entendre. Paul Verdaguer, dans un essai intitulé *L'univers de la cruauté*, reconnaît chez Céline « un mal tout puissant, qui ne pourra jamais être réduit, sinon à la fin des temps, dans le chaos final de l'Apocalypse, qui verra la dissolution ultime des êtres et des choses⁷³ ». Si l'écriture célinienne (dans *Féerie*) est complaisante à l'égard des schèmes de destruction, si ce mal peut être considéré comme « loi permanente, obstacle incontournable et vérité fondamentale⁷⁴ », il importe de ne pas confondre moyen et finalité poétiques. Chez

⁷² Antonin Artaud, « Le théâtre et la cruauté », in : *Le théâtre et son double*, op. cit., p. 139.

⁷³ Paul Verdaguer, *L'univers de la cruauté*, op. cit., p. 9.

⁷⁴ *Id.*, p. 9-10.

Céline, comme chez Artaud, l'exercice de la cruauté est stratégique, c'est-à-dire lié, sur le plan poétique, à un désir de libération. Si la dimension eschatologique chez Céline accrédite son sens étymologique⁷⁵, cette « révélation » dévoile moins la vérité finale de la mort qu'un point d'énergie vital qui pourrait justement se situer au cœur de cette mort. Le motif de la fin du monde exploité dans *Féerie II* ne serait alors qu'un passage, un seuil capable de conduire vers cet ailleurs recherché de l'œuvre, une dimension désirée que Céline appelle la « féerie ».

2. Acheminement du texte vers un corps sans organes : la déstratification d'un espace romanesque

Trois grandes strates, intimement liées, font du corps textuel ce prisonnier qui cherche à se libérer selon Gilles Deleuze et Félix Guattari : la strate de l'organisme, la strate de la signifiante, la strate du sujet. L'organisme, selon Judith Schlanger, ne correspond pas à une de ces trois strates, mais les contient toutes : si l'organisme est bien comme chez Deleuze et Guattari le fait d'une organisation, d'un ordre, il n'y a pas pour Judith Schlanger de différence entre organisme et signifiante puisque l'organisme est une puissance de rationalisation, il n'y a pas non plus de différence entre organisme et subjectivité puisque l'organisme est construit par une individualité qui en constitue la dimension vitale. Les trois niveaux dégagés de l'étude de Judith Schlanger s'apparentent aux trois strates définies par Gilles Deleuze et Félix Guattari tout en donnant à la dimension de l'organisme une portée plus globale et plus totalisante : organisation, rationalisation, et individualité façonnent ensemble l'organisme qui est le produit d'une stratification textuelle.

Se libérer de ces strates pour accéder à la révélation du corps sans organes qui habite le texte, cela ne peut se faire avec violence. Car violenter la strate de l'organisme (au sens d'organisation), c'est conduire le corps textuel à sa dépravation ; violenter la strate de la signifiante (au sens de rationalisation), c'est conduire le corps textuel à sa déviance ; violenter la strate du sujet (au sens d'individualité), c'est conduire le corps textuel à son vagabondage, à sa perte. La déstratification, pour aboutir, doit garder en perspective l'image et la fonction textuelle de ce corps sans organes : la désarticulation contre l'organisme (ou plutôt : l'organisation), la pratique contre la signifiante (ou plutôt : la rationalisation), le nomadisme du « je » contre l'assise subjective (ou plutôt : l'individualité).

⁷⁵ *Ibid.* : « En ce sens, la cruauté relève de l'eschatologie – au sens étymologique du dévoilement et de révélation. »

2.1 La désarticulation événementielle

La désarticulation, qui permet à un texte de se défaire de l'organisation organique, ne renvoie pas à une autodestruction. Il s'agit de désorganiser, en supposant d'autres agencements, d'autres connexions entre les éléments les plus distants, les plus divers. Il ne s'agit pas de ramener cette force de désarticulation à une puissance de mort. L'organisme n'est pas à détruire, c'est-à-dire à nier. Il est à défaire, à défonctionnaliser par un investissement créateur, une sorte de reconstruction à rebours. S'il y a un rejet de l'organisme, il s'agit de proposer autre chose. La désarticulation est une solution contre l'organisation organique du texte, pour retrouver l'essence vitale de ce texte.

Le corps représenté comme un élément désarticulé est à l'image d'un espace représenté désarticulé et d'un espace de représentation lui-même désarticulé. Dans *Féerie II*, la représentation de l'espace extérieur est, en effet, sujette à une désarticulation spatiale, en lien avec la désarticulation charnelle sentie par le personnage :

Je suis positif ! j'y clame ! ce qu'il m'embrouille à me contredire ! je sais plus !... « 4^e » ?... « 5^e » ? / [...] J'y suis !... mais je m'embrouille tout de suite !... je m'emmêle les jambes !... Ottave me raccroche !... et il me traîne !... j'ai eu un vertige, c'est tout...⁷⁶

Appliquée à l'image de l'immeuble montmartrois, la désarticulation est liée à cette connexion des différents étages, cette reformulation structurelle. L'immeuble perd sa qualité hiérarchique pour devenir un « milieu », où chaque point se trouve connecté avec d'autres, ces connexions restant mouvantes. Le thème du voisinage permet la désarticulation du lieu et la promiscuité toujours imprévisible de ces corps qui eux-mêmes perdent alors leur limites sociales, pour fusionner, se connecter, voire se déchirer dans des changements, des mouvements constants. L'entremêlement des corps, leur déchirure, sont des images qui postulent bien ce corps sans organes, ce corps démembré, perdu organiquement, mais libéré substantiellement. Les corps personnifiés perdent leur stature, leur colonne vertébrale, la norme morphologique qui sert à faire tenir debout. Le personnage en est à la fois la victime et le spectateur :

⁷⁶ *Féerie II*, p. 431.

Je me tâte... encore sur le dos !... je voudrais, je pourrais pas me relever... je sens plus mes jambes... c'est les jambes qu'ont souffert du choc... c'est pas à moi ! c'est une autre jambe !... c'est pas Arlette... c'est un autre corps... je vois ce corps⁷⁷.

Dans la confusion et l'effondrement de l'immeuble (et par-là d'une stratification hiérarchique), l'organisme se perd et nous assistons à une révélation du corps sans organes, du corps éparpillé, a-fonctionnel : la « jambe », qui fait tenir debout, se trouve détachée de l'ensemble. D'autres illustrations apparaissent :

On se trouve soulevés, enlevés ! et raplatis sur le tas ! combien ils sont de corps ? vingt ? trente ? plus ?... empilés rattachés [...] agglomérés comme des goémons... ils flottent, ils s'étirent chaque chaos... chaque houle... dix... vingt... cinquante corps... des goémons à la marée !...⁷⁸

Les corps fusionnent tandis que leurs lignes respectives se perdent. Le corps est amalgamé perd sa forme singulative pour devenir un tout assez vague, mouvant sans pouvoir s'actionner⁷⁹. Le corps sans organes est un corps défait de l'organisme. Quand Antonin Artaud évoque l'inutilité de l'organe, ce n'est pas pour rejeter la nature substantielle de l'organe, mais sa fonction dans l'organisme. Le corps sans organes déborde chez Céline les limites de l'organisme, les trahit. Le corps sans organes, chez Céline, est une façon de libérer le corps d'une contrainte spatio-temporelle, du temps autobiographique et de cet espace hiérarchique trop stratifiés. Menés à leur dissémination respective, l'espace et le temps ne sont plus maintenus par cette entité subjective elle-même désarticulée.

Le corps sans organes, appliqué au sujet (personnage / narrateur / auteur-énonciateur), défie les données structurelles de la représentation, cet espace-temps qui donne au récit ces limites et fait du corps textuel un organisme. Il représente cette lutte contre les automatismes, contre des liaisons trop solides. Il représente le réinvestissement du hasard dans le texte. Chez Céline, cette réhabilitation du hasard prend le sens de l'événement. Le second tome de *Féerie* est destiné à la captation narrative (voire descriptive) de l'événement. L'événement, compris comme donnée imprévisible, accidentelle, est un principe essentiel de décomposition, au sens de désorganisation. Il est ce qui, dans le texte célien, permet de fuir l'organisme. Il est ce qui permet à la désarticulation de donner lieu à des connexions toujours inédites qui assurent la dynamique constante de l'espace-temps, son impossible fixation structurelle et organisationnelle.

⁷⁷ *Id.*, p. 242.

⁷⁸ *Id.*, p. 244.

⁷⁹ *Id.*, p. 247 : l'expression « les « sous-la table » donne une vision bel et bien globale de ces corps fondus entre eux.

L'événement qui pénètre le texte (dans *Féerie II*, le bombardement de Montmartre constitue l'événement principal) reste appréhendé sous le filtre d'une subjectivité qui, si elle ramène le texte à son unité⁸⁰, ne l'enferme pas mais l'ouvre à l'évanescence du « je ». Le texte célinien se libère des contraintes du récit, des données spatio-temporelles qui façonnent une vision organique du roman, pour s'adonner à la saisie de l'événement. L'événement surgit dans le texte narratif pour en bouleverser la structure, laissant alors le temps et l'espace représentés dans une discontinuité dont le récit célinien ne peut se relever que par « aparté ». Ces apartés, digressions ou commentaires intrusifs du narrateur, renforcent cependant, d'un point de vue énonciatif, cette esthétique de la discontinuité. La discontinuité narrative – désignée comme un défaut par le narrateur au sein du récit⁸¹ – privilégie une nouvelle poétique, celle d'une écriture préoccupée par cette dimension événementielle qui place le « je » dans un monde incontrôlable et inédit.

Utilisant l'événement comme régime sensible de l'image, l'écriture célinienne s'oriente du côté du corps, et met au défi la rationalité conceptuelle de la pensée. Mais quel rapport nouerait l'événement au corps ? Selon Michel Foucault, l'événement ne tient pas du corps mais en stimule la réception esthétique. L'événement, qui « n'est point immatériel⁸² », bouscule le corps réceptif. Cette provocation charnelle induit la dissolution d'un espace articulé. Avec l'événement, l'espace structuré se perd quand une pensée stable se trouve mise au défi. L'événement, perçu par le sujet, surgit du dehors, imprévisible. Il dérobe le sujet à son activité pensante, mais rapproche la langue célinienne de sa sensibilité.

Le corps sans organes s'atteint à travers la reconnaissance d'un mouvement fuyant, inhérent à ce principe de désarticulation : l'événement. Le corps sans organes requiert des connexions diverses et non programmées, rhizomatiques, qui permettent à la fois la désarticulation de l'organisme et la reconstruction du texte de manière événementielle. Le corps sans organes fait du texte un espace de perspectives, de mouvement, plutôt que de fixation ou de limite.

⁸⁰ Henri Godard, « Préface », in : *Romans IV*, *op. cit.*, p. XVI : « Dans le cours même de cette genèse, Céline adopte peu à peu une nouvelle allure narrative qui va être la sienne dans la deuxième moitié de son œuvre. Un narrateur passé sur le devant de la scène, où il est sans cesse présent, substitue cette présence à l'enchaînement des faits de l'histoire comme principe de continuité du texte. »

⁸¹ *Id.*, p. XVI, XVII : « Or, à tout moment il est prêt à se laisser détourner de cette histoire. La moindre association d'idées, de souvenirs, de mots, y suffit. Céline parle même de son “ naturel toujours friand des apartés, des petites circonstances, des endroits ”, affectant de le déplorer : “ que mon récit s'effiloche ”. [...] En réalité, il en fait très délibérément le fondement d'un nouveau mode de récit, se libérant ainsi des contraintes d'une histoire à raconter. »

⁸² Michel Foucault, *L'ordre du discours*, *op. cit.*, p. 59.

2.2 La pratique du sens : une spatialisation haptique

Le corps sans organes s'atteint par l'expérience concrète, la pratique, et non par un système conceptuel, de signifiante, d'interprétation ; c'est alors la grande fonction rationnelle de l'organisme qui semble contestée. Le texte de *Féerie* s'écrit à contre-courant de cette idée que résume bien Philippe Destruel, selon laquelle « on est supposé *avoir* un corps, plus qu'*être* son corps⁸³ ».

[...] l'homme à un moment de la misère il s'en fout de comprendre... tout y arrive au cœur, droit ! nature !... injures, mensonges, gentillesses... le sens animal... le flan des mots tombe...⁸⁴

Le narrateur de *Féerie I* fait ce parallèle entre une chute de la signification et une chute du corps organique, c'est-à-dire de l'enveloppe (« flan ») qui entoure le corps du langage. Cette retombée du langage, dans son emploi intelligible, engendre-t-elle la mise à l'écart du sens ? Porte-t-elle l'écriture jusqu'à son insignifiante pour la ramener au point pratique d'une expérience, à un en-deçà conceptuel ? Le sens peut-il se maintenir en-dehors de cette structure ou enveloppe organique qui est l'expression de son articulation formelle ? Le sens peut-il exister en-dehors de sa vocation formelle, c'est-à-dire intelligible ? Pour répondre à une telle question, il nous faut revenir sur l'emploi des termes : « sens », « signification », « signifiante », « savoir ». Jacques Fontanille, en sémioticien, peut nous aider dans cette parenthèse terminologique⁸⁵.

Qu'est-ce que le « sens » ? Jacques Fontanille définit le « sens » comme une « direction ». Cette direction peut varier. Il ne s'agit pas toujours de désigner un « référent ». La direction prise par le sens peut aussi être celle de la « cohérence », lorsque le texte se retourne sur lui-même, sur son propre système sémantique. La direction peut encore être celle d'un texte qui tend vers un autre système de cohérence. Cette direction devient « tension » quand elle joue un rôle fonctionnel dans le processus sémantique du texte : le texte peut tendre vers une dimension extra-textuelle, intra-textuelle, ou inter-textuelle. Le sens est une matière informe que l'analyse sémiotique organise pour la rendre intelligible. Le sens est une matière informe mais non inerte, puisqu'elle est traversée par des directions et des

⁸³ Philippe Destruel, *Céline, Imaginaire pour une autre fois*, op. cit., p. 202.

⁸⁴ *Féerie I*, p. 33.

⁸⁵ Nous appuyons ici notre analyse sur son ouvrage : Jacques Fontanille, *Sémiotique du discours*, op. cit., p. 20-23 environ.

tensions. Ce mouvement de la matière montre que le sens est animé par une « intentionnalité ».

Qu'est-ce que la « signification » ? Le terme « signification » désigne le contenu de sens qui ressort d'un texte après une lecture sémiotique. La signification correspond à ce produit organisé du sens, contenu sémantique relatif à une expression particulière. Si le sens est notamment défini par sa « direction » (tension / intentionnalité), la signification est définie par son « articulation » : elle résulte d'une analyse sémiotique qui segmente des parties du discours (axe syntagmatique) pour relever une unité de signification (expression) dans cette unité maximale qu'est le discours, et qui la soumet au principe de la commutation (axe paradigmatique) pour voir si à cette unité de signification convient tel ou tel contenu. La signification se dégage du texte par un phénomène d'articulation. Cette articulation n'est pas le fait de l'analyse sémiotique mais déagée par l'analyse sémiotique. Cette articulation est inhérente à la production du sens dans l'acte de langage qu'est l'énonciation. Si le sens renvoie au niveau a-structuré de la pensée, la signification constituerait le plan articulé, conceptualisé de la pensée.

Qu'est ce que la « signifiance » ? La signifiance désigne la « globalité des effets de sens dans un ensemble structuré, qui ne peuvent être réduits à ceux des unités qui composent cet ensemble⁸⁶ ». La signifiance est construite par les effets de sens (direction) articulés dans un texte (significations), sans correspondre à l'addition de ces significations, mais en les dépassant⁸⁷. La signifiance transcende à la fois l'opération directionnelle et tensive du sens, et l'organisation articulée de la signification, tout en les nécessitant. La signifiance est perçue comme propre au discours littéraire (poétique), selon Michael Riffaterre, car elle ressort d'une opération de référentialisation (et non de référenciation)⁸⁸, d'une sémiotique liée au fonctionnement interne du texte :

Tout se joue dans la différence entre signification et *signifiance*. Dans le langage quotidien, les mots semblent reliés verticalement, chacun à la réalité qu'il prétend représenter, chacun collé sur son contenu comme une étiquette sur un bocal, formant chacun une unité sémantique distincte. Mais en littérature, l'unité de signification, c'est le texte lui-même. Les effets que les mots, en tant qu'éléments d'un réseau fini, produisent les uns sur les autres, substituent à la relation sémantique verticale une

⁸⁶ *Id.*, p. 23.

⁸⁷ Roland Barthes dans *Le Grain de la voix (Entretiens 1962-1980)*, Paris, Seuil, 1981, p. 197-198, explique ce dépassement : « La signifiance est un régime de sens, certes, mais qui ne se ferme jamais sur un signifié et où le sujet, quand il écoute, parle, écrit, et même au niveau de son texte intérieur, va toujours de signifiant en signifiant, à travers du sens, sans jamais le clore. Alors que l'analogie se referme sur elle-même en justifiant sa fermeture par une identité des deux parties du signe. » Extrait cité par Françoise Susini-Anastopoulos, *L'écriture fragmentaire (Définitions et enjeux)*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, p. 190-191.

⁸⁸ Voir à ce sujet le propos de Denis Bertrand. Voir ci-dessus note 18 p. 41.

relation latérale qui, se constituant au fil du texte écrit, tend à annuler la signification individuelle que les mots peuvent avoir dans un dictionnaire. Le lecteur qui s'efforce d'interpréter la référentialité aboutit à un non-sens qui le force à chercher le sens à l'intérieur du nouveau système de référence donné par le texte. C'est ce nouveau système que nous appelons signifiante⁸⁹.

Jacques Fontanille précise que le terme de « signifiante » a beaucoup été utilisé en psychanalyse, donnant lieu à une définition assez incontrôlable. Le terme de « signifiante » tend à être abandonné par la critique sémiotique parce qu'il « présuppose une hiérarchie » : il force à penser le sens des unités d'un texte comme déterminant un sens plus large, qui constituerait le niveau sémantique global du discours analysé (le « local » dirigerait le « global »). A l'inverse, pour Jacques Fontanille, « la signification globale, celle du discours, commande celle du local⁹⁰ ».

Qu'est-ce que le « savoir » ? Un analyste canadien, Anthony Wall, pourrait nous aider à cerner cette notion. Revenant sur la conception traditionnelle de l'épistémologie occidentale, qui considère le « savoir » à la fois comme une prise de conscience de la scission entre le « sujet » et le « monde », et comme une stratification qui tente de réorganiser cette relation, Anthony Wall cherche à montrer comment un texte, voué à la détermination d'un « savoir », tient à un enjeu utopique de hiérarchisation. Plusieurs strates sémantiques viennent se superposer les unes aux autres, entraînées dans la course d'un savoir impossible, cherchant à représenter de manière parcellaire une signification totale, ce savoir qui engloberait tout⁹¹. Un tel savoir, par sa nature hiérarchique et sa valeur utopique, serait motivé par ce que Fontanille appelle « signifiante ». Anthony Wall précise au début de son essai que :

Dans chaque cas littéraire, ce geste de mettre une partie du texte au-dessus des autres reproduit, dans son éternel échec, la structure impossible du savoir dans les sciences humaines. Une partie veut surplomber les autres, répétant ainsi le vieux rêve du survol complet qui donne le savoir, ce que Michel De Certeau [cf. *L'invention du quotidien*] voit dans le mythe d'Icare. Il semblerait donc que la notion de savoir soit intimement liée à la hauteur et au fait de se hisser au-dessus des autres⁹².

⁸⁹ Michael Riffaterre, « L'illusion référentielle », in : G. Genette et T. Todorov (dir.), *Littérature et réalité*, op. cit., p. 93-94. Cet article est publié originellement en anglais, « The Referential Fallacy », in : *Columbia Review*, 57, 2 (hiver 1978), p. 21-35.

⁹⁰ Jacques Fontanille, *Sémiotique du discours*, op. cit., p. 23.

⁹¹ Anthony Wall, *Superposer : essais sur les métalangages littéraires*, op. cit., p. 12 : « Le projet que se donne un texte de parler de son tout à partir d'une seule partie, aussi signifiante soit-elle, est toujours voué à l'échec. C'est comme si ce point de vue nouvellement forgé dans la scission et dans la division allait permettre de comprendre tout ce qu'on fait uniquement à partir de ce qui se dit explicitement. »

⁹² *Ibid.*

Le savoir est ici compris comme une action de hiérarchisation, motivée par un désir impossible à satisfaire : la signifiante. Gilles Deleuze et Félix Guattari rejettent la transcendance de cette « signifiante », qui est le produit (virtuel) d'une hiérarchisation, celle du savoir, qui résulte de la stratification des significations qui, elles-mêmes, articulent le sens, le conceptualisent. Pour parler plus simplement, ce que rejettent Gilles Deleuze et Félix Guattari, ce n'est pas le sens, mais la construction organique de la signifiante, qui représente la mise en ordre du sens, l'organisation de la signification, la stratification du savoir. Postuler autre chose, un autre sens, libéré de la signification et de ce savoir, capable de s'opposer à ce concept transcendantal de « signifiante », c'est pour eux, ramener d'abord le sens du côté du corps.

Jacques Fontanille s'intéresse lui aussi à une « signification vivante⁹³ », prise dans son action, détachée de la pure intellection. Il réhabilite en cela l'importance du corps dans le processus sémantique du langage. Il revient vers le corps pour comprendre le processus de sensibilité sémantique, qui, sans contredire le processus cognitif d'intelligibilité et en lui étant d'ailleurs simultané, propose une autre « tension », une autre « direction ». A partir du « sensible », du corps, le sens pourrait être dévié, la signification désarticulée, la signifiante ramenée au plan immanent de la pratique (ou expérience), le savoir destitué du champ hiérarchisé d'une vérité qu'il prétendrait recouvrir.

Sens et expérience se trouvent réconciliés par cette recherche d'une « signification vivante » qui postule, comme élément premier, le corps. Ce corps permet d'ailleurs de dépasser la scission que tente de résoudre toute entreprise épistémologique, tout « savoir » : à l'intersection d'une intériorité et d'une extériorité se pose le corps, élément « proprioceptif⁹⁴ », dont la capacité perceptive influence l'acte d'intellection.

Le corps sans organes dont parle Antonin Artaud pourrait constituer ce corps défini en pratique, par cette expérience perceptive qui permet au « sens » de se reformuler, à l'entreprise du savoir d'être dépassée, en même temps que renversée. Le corps sans organes ne saurait poser d'autre vérité que celle de sa pratique perceptive. Il pourrait rationaliser, mais serait alors rattrapé ou transformé en organisme. Pris comme tel, comme cette instance, cette présence pure, il reste le noyau sensible qui permet l'action sensitive, la définition sensitive du sens à l'intérieur d'un texte.

⁹³ Jacques Fontanille, *Sémiotique du discours*, op. cit., p. 19.

⁹⁴ *Id.*, p. 35. Nous reviendrons sur cette définition ultérieurement. Voir ci-dessous p. 455.

Dans la perspective de l'énonciation, le corps propre⁹⁵ est traité comme un simple point de référence pour la deixis. Mais, dans la perspective des logiques du sensible, par exemple, il sera traité comme une enveloppe, sensible aux sollicitations et aux contacts venus soit de l'extérieur (sensations) soit de l'intérieur (émotions et affects)⁹⁶.

Appliquée au texte célinien, cette pratique du corps sans organes permet à l'écriture de se faire moins représentative que présentative, moins conceptuelle qu'intuitive (intuition révélée par la sensation). Le corps sans organes, qui habite le geste d'écriture, permet à l'écriture célinienne de maintenir l'énonciation à ce point sensible de rencontre entre le sujet et le monde. Le corps sans organes est un moyen pour l'écriture célinienne de se faire phénoménologique, c'est-à-dire pour un corps d'arriver à la conscience de lui-même à travers la présence de cet objet mouvant et dynamique qu'est le monde. Le corps sans organes est un moyen de réparer la fracture organique qui blesse l'écriture célinienne – d'ailleurs représentée, dès le départ, par une esthétique de la blessure. Le corps sans organes n'est pas un recul du sujet vis-à-vis du monde, mais une tentative de reconstruire cette relation sans en passer par quelque stratification hiérarchique.

S'il ne s'agit pas de supprimer à l'espace romanesque célinien sa dimension organique – qui justifie ses qualités autobiographiques –, il s'agit d'expliquer comment de manière sous-jacente, un centre corporel, d'une autre nature, tend à prendre de plus en plus d'ampleur. Or, ce centre, à partir de *Guignol's band*, mais surtout avec les romans de *Féerie* semble plus dévoilé, plus livré aussi à lui-même. Ce centre corporel ne peut fonctionner sans avoir quelques conséquences sur la spatio-temporalité célinienne. Le point de vue du sujet porté sur l'espace et le temps qui permet au roman d'acquérir des données spatio-temporelles singulières, de se pourvoir d'une structure singulière, est déplacé à un niveau où il n'est plus capable de conceptualiser. Le point de vue du sujet ne disparaît pas ; les données spatio-temporelles se modifiant, explicitent la transformation charnelle de ce point de vue.

L'espace et le temps se désarticulent, nous l'avons vu. Ils possèdent une forme qui reste modifiable parce qu'elle intègre l'intuition événementielle, plutôt que sa codification. Cette désarticulation formelle des données spatio-temporelles est le signe d'une transformation qui pourrait trouver sa cause du côté d'une sémantique vivante, du côté de ce corps central défait de sa valeur organique. L'espace et le temps ne stratifient plus le texte sur le modèle d'un corps organique, il le révèle à sa sensibilité.

⁹⁵ Nous évoquons ultérieurement les distinctions terminologiques entre : « corps sensible », « corps propre », « corps sans organes ». Voir ci-dessous p. 454 sq.

⁹⁶ Jacques Fontanille, *Sémiotique du discours*, op. cit., p. 35.

Je vous vois vraiment plus mal encore... Plus loin... gisant... la nature vous figole la chose... diversifiée... le spectacle est à l'intérieur, dans votre péritoine, pas dans les idées du tout ! plus d'idées !... le drame dans votre ventre pas ailleurs !... votre pancréas gros comme votre tête... alors ?...⁹⁷

Le corps, débarrassé des idées, devient le seul témoin d'une existence qu'il s'agit de comprendre. Témoin sans éclairage, sans optique⁹⁸, une fois évidé de son intellection, ce corps qui est celui du personnage, celui du lecteur (emploi du « vous »), devient l'objet d'une défaillance que seule l'expression sensible pourrait résoudre. Quand le corps est rendu à son aveuglement (physique et intellectuel), mais rappelé par la douleur de ses entrailles, il touche à une sensibilité qui, si elle ne lui permet plus de voir le monde, lui permet de le saisir autrement, d'une manière plus palpable.

Le grave c'est mes yeux... Je peine pour écrire, j'écarquille... / – Il faisait plus noir dans les mines ! / Votre méchanceté est très au fait !⁹⁹

[...] mes paupières, tiens je vous les laisse ! elles saignent, elles collent... je les écarquille... faire cadeau de ses yeux c'est la mode...¹⁰⁰

Dans *Féerie I* comme dans *Féerie II*, l'aveuglement est mentionné. Mais alors que dans le premier tome, l'aveuglement laisse place à l'aveu de la douleur, dans *Féerie II*, il s'impose comme un dépassement perceptif. L'affront de la douleur est soutenu par une volonté d'ordre esthétique :

– T'as mal aux yeux ? / Elle me demande. / – Oui j'ai mal mais je regarde quand même¹⁰¹.

[...] des ultra-couleurs je dirais, qui vous laissent les rétines toutes noires... aveugle, des minutes... des minutes... que vous voyez même plus la foudre... les foudres... et puis vous revoyez tout en gris... un peu gris... à ce moment juste des arbres de feu s'arrachent du sol !... et partent ! se retournent aussi contre le ciel...[...] je perds pas ma place !... j'aurai vu ce qu'on reverra jamais !¹⁰²

L'aveuglement est vécu ici comme un excès de lumière qui mène au trou noir ; ce trou noir, comme une négation de la pensée qui mène à la sensation. La lumière, « tellement que

⁹⁷ *Féerie I*, p. 118.

⁹⁸ L'expression « Je vous vois vraiment plus mal encore... » est équivoque en ce qu'elle associe l'idée d'une absence de visibilité à l'idée d'une mort charnelle.

⁹⁹ *Féerie I*, p. 27.

¹⁰⁰ *Id.*, p. 31.

¹⁰¹ *Féerie II*, p. 193.

¹⁰² *Id.*, p. 221.

c'est intense¹⁰³ », dépasse le niveau visuel et émane d'une passivité physique¹⁰⁴, d'une pétrification intellectuelle. Cette complaisance devant le désastre facilite le dérobage du personnage célinien. Ainsi accède-t-il à cette sensibilité du monde, à un espace « haptique » et non plus optique.

Herman Parret synthétise le concept d'une « spatialisation haptique¹⁰⁵ », revenant aux écrits de Gilles Deleuze, Riegl, et Herder. Dans *Mille Plateaux*, apparaît le terme « haptique » :

Haptique est un meilleur mot que tactile, puisqu'il n'oppose pas deux organes des sens, mais laisse supposer que l'œil peut lui-même avoir cette fonction qui n'est pas optique¹⁰⁶.

Dans *Francis Bacon. La logique de la sensation* (1989), Gilles Deleuze est plus précis sur l'origine de ce mot qu'il emprunte lui-même à « haptisch » de Aloïs Riegl. Herman Parret paraphrase ainsi le propos du philosophe :

haptique, du verbe grec *aptô* (toucher), ne désigne pas une relation extrinsèque de l'œil au toucher, mais une "possibilité du regard", un type de vision distinct de l'optique¹⁰⁷.

Avec cette dimension haptique, il est toujours question de « vision ». Le toucher est un sens mobilisé mais de façon indirecte lorsqu'il s'intègre au processus de vision. La vision haptique implique une absence de profondeur : la vision se construit sur un seul plan, en sorte que l'œil se confonde avec ce qu'il voit, le voyant avec la vision. C'est par cette fusion-confusion, que la représentation, investie à mesure par une vision haptique, cesse d'être significative pour devenir plus sensitive. L'abandon de la signification – et non du sens – se fait à travers cette vision haptique. L'abandon de la signification permet l'absolu d'une présence. La vision haptique est une manière de rendre présent, de passer de la représentation

¹⁰³ *Id.*, p. 197.

¹⁰⁴ *Id.*, p. 330-331 : « Y a de quoi regarder !... je regarde, c'est tout... je regarde, voilà... pour les yeux c'est une épreuve, je vous le dis !... même là comme je suis, par terre, les bras devant la tête. / – Vous faites rien ! Vous faites rien ! Vous êtes dans la Lune, docteur ! »

¹⁰⁵ Herman Parret, « Spatialiser haptiquement : de Deleuze à Riegl, et de Riegl à Herder », in : *Nouveaux Actes Sémiotiques* [en ligne], Prépublications du séminaire 2008-2009 : « Sémiotique de l'espace. Espace et signification », < <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=3007> >, page internet consultée le 24/07/2010.

¹⁰⁶ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille plateaux, op. cit.*, p. 614. Herman Parret rappelle à juste titre que, suivant cette définition deleuzienne, un premier exemple de vision haptique apparaît chez Denis Diderot dans sa *Lettre sur les aveugles* de 1749 où le philosophe s'interroge sur la capacité qu'ont les aveugles à « spatialiser », à former des figures en dehors du sens de la vue.

¹⁰⁷ Herman Parret, « Spatialiser haptiquement : de Deleuze à Riegl, et de Riegl à Herder », in : *Nouveaux Actes Sémiotiques*, [en ligne], page internet citée.

à la présentation. A l'opposé de la vision haptique, la vision optique nécessite une profondeur, une distance, une séparation, une abstraction, un point de vue, car c'est ainsi que la représentation peut se faire. La vision optique permet la représentation. La présence donnée d'un corps sensible n'est pas niée mais se trouve conceptualisée par cette abstraction que suppose la vision optique.

Il faut attendre le second tome de *Féerie* pour comprendre le plein effet de la vision haptique. Dans ce roman, une dimension spectaculaire, entre sons et lumières, étire la vision de l'espace vers une sorte d'hallucination. Cette hallucination tient au pouvoir des sens, au bouleversement sensoriel – « c'est que de l'effet, je suis pas dupe !¹⁰⁸ ». La vision est excessive en ce qu'elle dépasse le simple cadre de l'optique, en ce qu'elle tend à nier cette distance, cette profondeur qui sépare le corps du personnage (perceptif) et l'espace alentour où a lieu la scène du bombardement. Une fusion entre le sujet et l'espace opère. Le problème est que cet espace apparaît explosif : la fusion du sujet et de l'objet perçu (espace alentour) permet au texte de voir et de vivre, en interne, ce bombardement par une explosion du processus perceptif. La perception du sujet est modifiée quand chaque sens olfactif explose par excès : la lumière se fait éblouissante jusqu'à l'aveuglement au point que « vos beaux yeux tournent crapauds !... crapauds vos beaux regards !... vos paupières ferment plus !...¹⁰⁹ », le son se fait agressif jusqu'au recouvrement de toute entente possible, l'odeur se fait âcre comme celle du brûlé, le goût asséché par une « soif ruisselante, pelante¹¹⁰ », le toucher tremblant avec le désordre sismique. Les repères olfactifs sont brisés. La dimension optique, canalisée par le sens de la vue, ne sert plus ici de repère, mais agit en son trouble tel un tremplin au spectacle olfactif de cette explosion, de ce bombardement.

La défonctionnalisation du système olfactif n'annihile pas les sens, mais leur fonction, en sorte que le personnage ne parvient plus à se situer dans l'espace, à construire le tableau de l'espace qui l'entoure. La spatialisation, avec cette perte de repère, se définit comme haptique. Elle permet moins de situer le personnage, c'est-à-dire de conceptualiser ou d'intellectualiser l'espace dans une représentation, que de présenter ce personnage dans son propre dérobolement olfactif, dans ce bouleversement interne qui le conduit à l'hallucination, au spectaculaire. Le rejet de l'optique correspond à un rejet du mode cognitif par lequel le sujet conceptualise l'espace, l'intellectualise.

¹⁰⁸ *Féerie II*, p. 191.

¹⁰⁹ *Id.*, p. 249.

¹¹⁰ *Id.*, p. 355.

La spatialisation haptique en est l'alternative : libérée de tout désir de représentation, elle se crée la liberté du parcours nomade¹¹¹.

La spatialisation haptique apparaît ici contradictoire en ce qu'elle propose une absence de profondeur, un recentrement de l'espace sur la source tangible de la vision, et en même temps une ouverture. L'expression « parcours nomade » – qui est reprise de Gilles Deleuze et Félix Guattari – témoigne de cette ouverture, de cette liberté de déplacement. Mais le déplacement, rattaché à la question de l'écriture, ne peut être narratif, sans quoi il ramènerait le texte à la question de la représentation. L'usure du narratif, auquel nous assistons dans *Féerie*, par un bouleversement de la chronologie et une confusion ou disparité spatiale, précise l'incidence de cette vision haptique.

Ce trait fondamental de la proximité implique également la mise entre parenthèses de toute dimension narrative puisque la narrativité installe une structure dialogique présupposant le détachement des événements de l'arrière-plan, et c'est ainsi que la forme et le fond se distinguent en contraste et en dialectique¹¹².

Ce rejet du narratif, permet l'ouverture paradoxale de la vision haptique¹¹³. La narration constitue une limite conceptuelle du texte que la vision haptique se charge de défaire. L'espace, donné sous une vision haptique, est un espace qui n'est pas limité au sens de la vue, qui ne s'oppose pas nécessairement au sens de la vue, mais où se trouvent mobilisés d'autres sens, et notamment le sens du « toucher » capable de rendre le sujet à « la certitude de la matière palpable » à « l'euphorie de la “vérité” entre les doigts¹¹⁴ ». La réconciliation de la vision et du toucher, de l'abstraction et de la matière, le passage du geste dans l'abstraction permet à l'incarnation d'une vision d'opérer. La vision haptique est une manière de dépasser tous les dualismes, en ramenant le sens, la pensée, la vue, du côté d'un corps matériel où viennent se nicher des sensations. C'est à cet espace construit par des sensations, à partir d'un corps qui se laisse « happer », saisir en même temps qu'il saisit le monde extérieur, qu'Herman Parret consacre son propos. Sur ces quelques mots, il achève son article :

¹¹¹ Herman Parret, « Spatialiser haptiquement : de Deleuze à Riegl, et de Riegl à Herder », in : *Nouveaux Actes Sémiotiques*, [en ligne], page internet citée.

¹¹² *Ibid.*

¹¹³ Nous verrons ultérieurement que nous assistons dans *Féerie* à une imposition du mode descriptif sur le mode narratif de l'énonciation. Voir ci-dessous p. 509 *sq.*

¹¹⁴ Herman Parret, « Spatialiser haptiquement : de Deleuze à Riegl, et de Riegl à Herder », in : *Nouveaux Actes Sémiotiques*, [en ligne], page internet citée.

La *spatialisation haptique* n'est rien d'autre que la mise-en-espace du corps par le geste de cette main-là¹¹⁵.

Cette très belle formule pose un corps en présence, niché dans le geste de l'écriture et qui, ouvert à un dehors non-conceptualisé, s'y fond pour former un nouvel espace-temps, plus palpable que figuratif. Comprendre le sens de cet espace-temps, c'est en comprendre la sensorialité, c'est lui reconnaître comme principe constructif un corps dont l'aptitude « inorganique » appellerait l'image du « corps sans organes ».

La spatialisation haptique, qui définit pour une part l'espace romanesque de *Féerie*, commande une écriture qui se défie de sa sémantique conceptuelle, pour ramener le sens, à l'écart de la signification, à proximité d'un corps pris à l'instant de son expérience perceptive. La spatialisation haptique ramène le corps au cœur du processus d'écriture, et avec lui toute la question de la pratique, de l'expérience.

2.3 Le mouvement nomade

Herman Parret rapproche la « spatialisation haptique » d'un « espace nomade ». Gilles Deleuze et Félix Guattari parlent en effet de « nomadisme » pour désigner le mouvement excentrique, le mouvement de dissolution individuelle qui emporte le sujet. Nous avons évoqué cette désagrégation spatio-temporelle du « je », qui entraîne celle de l'organisme autobiographique au cœur du texte célinien, l'effondrement du cadre organisationnel fondé sur cette relation sujet / monde. Nous n'avons pas suffisamment évoqué le mouvement qui permet au sujet de se maintenir dans son propre processus de dissolution, qui permet au noyau subjectif, à l'« atome », de se maintenir dans l'informalité.

2.3.1 Vitesse

Lorsque Gilles Deleuze et Félix Guattari refusent le sujet, refusent le « je », c'est qu'ils ne croient pas à l'existence de ce sujet en-dehors du corps collectif, sociétal, politique, culturel. Le sujet est un être social qui ne saurait échapper à ce lien collectif sans l'autodétruire. Comment résoudre alors le problème de sa liberté ? Seul le mouvement,

¹¹⁵ *Ibid.*

principe nomade, permet de maintenir la subjectivité dans le processus de sa libération. Ce mouvement, cet entrain, lutte contre toute délimitation, fixation subjective, et exige la condition d'une « vitesse ». Le nomadisme intègre le soin du mouvement, du déplacement, contre la stratification, celle du cadre (organisation), celle de la signification (rationalisation), celle du sujet (individualité).

Pour déstratifier, la vitesse a un rôle majeur. Elle permet à une strate de perdre sa figure, ses articulations, bousculant le processus de son agencement. Or, le corps sans organes est bien ce lieu où un mouvement (ici : d'écriture) prend de la vitesse, où une intensité¹¹⁶ s'intensifie jusqu'à dépasser tout cadre formel.

[...] moi-même pas sensible visuel je suis halluciné !... ces petits jardins me tapent aux rétines !... j'écarquille... je le dis à Lili : « Je veux tout voir !... » et *vrre ! vrre !*... les monstres repassent !... jaillissent du creux... ils lancent des confettis de feux... par rafales !... c'est des sillages d'avions... sud... nord !... qu'est-ce qui remonte du creux !... un carrousel entre les nuages !... ils se rejoignent au ras de notre toit !... ils nous éclaboussent !... plein de confettis !... plein de flammèches !... voilà le genre effroyable !¹¹⁷

Dans *Féerie II*, la vitesse apparaît comme un mode de déstratification à partir duquel se découvre le corps sans organes. Elle ajoute un effet de brouillage, elle renverse les limites posées de l'espace-temps, elle dynamise l'espace scénique, elle invite à une réécriture constante. L'affirmation globalisante « tout voir » implique un désir de synchronie, cette volonté de saisir les éléments de la scène en un même instant, dans l'instant d'un regard. La succession des verbes d'action, dans le texte cité, apporte un mouvement et une vitesse nécessaire à cette impression de synchronie. L'action est toujours donnée dans une immédiateté qui construit une temporalité instantielle¹¹⁸. L'énonciateur est partagé entre le saisissement de cette totalité synchronique, instantielle, et un arrêt descriptif qui témoigne de sa fascination. La phrase s'étend par ajout de syntagmes tronqués, signifiant l'empressement de l'énonciateur en même temps que son désir de prolonger l'acte de vision. La vitesse n'apparaît plus contradictoire avec l'étirement temporel du texte ; elle en est même le moteur ou l'amplificateur : l'acte d'énonciation s'avère rapide parce qu'il s'agit de tout voir, de tout saisir, d'élargir l'espace-temps de l'énonciation à partir d'un seul instant.

La vitesse ouvre le récit à une dimension infinie, à un dépassement des limites qui permet des déplacements subjectifs. Or, dans ces déplacements spatio-temporels, le sujet

¹¹⁶ Nous abordons ultérieurement cette question de l'intensité du corps sans organes. Voir ci-dessous p. 457 *sq.*

¹¹⁷ *Féerie II*, p. 188.

¹¹⁸ Nous analysons ultérieurement le fonctionnement de cette écriture instantielle. Voir ci-dessous p. 475 *sq.*

célinien se définit comme perdu : d'un espace extérieur explosif, à un espace intérieur implosif (entremêlement des corps > tension), le sujet perd d'un point de vue sensitif ses repères (dimension haptique qui postule la présence de ce corps a-fonctionnel, que nous appelons corps sans organes). Cette confusion implique un phénomène d'errance dans un espace-temps narratif pourtant très limité : le temps du récit dure une nuit (le lever du jour en déterminant la fin), l'espace est contraint au lieu de Montmartre. La vitesse permet d'ouvrir le cadre, sans le détruire, mais en le déstratifiant, jusqu'à supposer l'errance du sujet. L'espace-temps de la *Féerie* reste limité, mais n'enferme plus le sujet dont le point de vue, par un phénomène de confusion, élargit ses propres limites. La vitesse garantit une ouverture au cœur d'un espace fermé, permet la libération du sujet en-dehors des limites imposées.

2.3.2 Espace lisse ou / et espace strié

N'est-ce pas là une définition du nomadisme : se poser dans une liberté constante quelles que soient les limites imposées par l'espace-temps ? Le nomadisme correspond à cette force de liberté. Le nomadisme n'est autre que ce mouvement qui, par accélération, permet le dérobement des limites sans recourir à leur destruction violente, permet la libération du sujet. Plus précisément, le « nomadisme » renvoie chez Gilles Deleuze et Félix Guattari à l'opposition entre « espace lisse », et « espace strié ». L'espace lisse définit l'espace par lequel le corps sans organes peut s'atteindre, c'est un espace déstratifié, l'utopie de la perception nomade. L'espace strié renvoie à un espace structurel et systémique qui fonctionne grâce à un code, des normes à respecter. L'espace lisse conduit à une ouverture puisqu'il propose au sujet de s'ouvrir au dehors. L'espace strié conduit à une fermeture puisqu'il contraint le sujet au respect de ses lois.

Greg Hainge qui remarque, avant nous, ce refus de la structuration dans *Féerie* qualifie l'expression poétique du texte, corrélativement à sa géographie, d'espace nomade, lisse. Plus précisément, il affirme :

Eminemment schizophrène, l'expression poétique de Céline, comme doit le faire toute manifestation de production désirante (ou schizophrène) qui émet des flux décodés de désir, rejette tout système de structuration ou organisation transcendantale [...], subjectivité incluse. L'espace narratif créé par une telle expression serait donc un espace narratif lisse, un espace nomade 'seulement marqué par des "traits" qui s'effacent et se déplacent avec le trajet' [*Mille Plateaux*, p. 472], un espace narratif où les points sont subordonnés au trajet, où les stratifications de l'Histoire et de la

Géographie ne peuvent plus tenir. Tel est en effet l'espace de *Féerie pour une autre fois*¹¹⁹.

L'espace lisse semble, dans *Féerie*, l'emporter sur l'espace strié, c'est-à-dire sur tout système structurel. L'ouverture de l'espace lisse n'empêche pas sa saturation, comme le remarque Xavier Tallon, consacrant son étude aux textes de *Guignol's band*.

En somme, si l'on s'en tient aux métaphores textiles de notre modernité, la trame du texte célinien est si serrée que le tissu devient lisse, dur et opaque, ou (image inverse) se décompose, se liquéfie au point de devenir insaisissable : sympathie entre les figures de cohérence extrême et les figures de chaos¹²⁰.

L'espace lisse peut à la fois être conduit par une trame narrative très resserrée sur elle-même, ou bien floutée par un système de digressions qui l'amène à se perdre. L'espace lisse devient une dimension excessive en laquelle la structuration narrative du texte, par construction ou destruction touche à son extrémité. L'espace lisse en ce sens, ne refuserait peut-être pas l'espace strié, mais l'intégrerait jusqu'à le pousser à son extrémité. Un texte désiré tel un « espace lisse », ne l'est pas nécessairement et surtout pas entièrement. L'opposition entre le lisse et le strié, appliqué à la structuration narrative du texte, reste aussi utopique que celle de l'organisme et du corps sans organes. Tout texte semble proposer un mélange en lequel l'une ou l'autre tendance apparaissent.

La métaphore célinienne de la dentelle – Godard y fait référence dans sa préface¹²¹ – pourrait être interrogée selon les concepts d'espace lisse et d'espace strié de Gilles Deleuze et de Félix Guattari. La dentelle est peut-être la métaphore qui manque à l'explication des deux philosophes. Là où tout les incite à conclure que l'espace lisse est toujours entremêlé à l'espace strié, que l'exemple du « feutre » est aussi utopique que l'exemple du « tissu » est autoritaire, la « dentelle » pourrait être l'expression métaphorique de ce mélange.

La dentelle reste régie par un système dogmatique (comme la broderie), un ordre, qui est la condition même de sa construction. Mais la dentelle, si elle répond à un code structurel et narratif, est aussi le produit d'une échappée, propose une « direction »¹²² : sortir des lignes

¹¹⁹ Greg Hainge, « Quand je ne peut être un autre : *Féerie pour une autre fois* de Louis-Ferdinand Céline », in : *Le Moi littéraire (Essais sur la littérature française et francophone, 1)*, Nottingham (University, Department of French), Russell King éd., 1999, (en ligne : « Nottingham moderne languages publications archives » à l'adresse : < <http://mlpa.nottingham.ac.uk/archive/00000027/> >, page internet consultée en janvier 2009), p. 87.

¹²⁰ Xavier Tallon, « Thames and time : *temps et narration dans Guignol's band* », in : *L'Année Céline 1990*, *op. cit.*, p. 174.

¹²¹ Henri Godard, « Préface », in : *Romans IV*, *op. cit.*, p. XXIII-XXIV.

¹²² L'opposition entre l'espace strié et l'espace lisse renvoie à la l'opposition entre un système dimensionnel et une ligne directionnelle. Voir, Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, *op. cit.* p. 624.

prévues du récit, promettre la courbe, déjouer des points précis, des segments, pour y substituer la ligne fuyante. La dentelle pourrait alors appartenir à une ligne de fuite, un espace lisse, sans limite. La dentelle devient le « modèle d'une écriture qui ne résiste pas à la tentation¹²³ ». Elle déconstruit ou construit la narration célinienne, en fonction d'une écriture ramenée à son désir propre.

2.3.3 Espace troué

La dentelle n'est pas simplement l'expression d'un espace lisse, ni celle d'un espace strié. La dentelle réunit les deux types de spatialisation, mais sa spécificité est ailleurs, dans l'état produit par cette réunion, cette fusion des deux principes. L'écriture, en dentelle, obéit à un code narratif sans cesse distrait par quelques lignes de fuite, mémorielles (dans *Féerie I*) ou spatiales (dans *Féerie II*). L'écriture se pose dans un espace limité par des codes, qu'elle ne cesse de repousser, les soumettant à leur annihilation constante. L'enjeu de l'écriture-dentelle peut aussi être envisagé à rebours : l'écriture se pose dans un espace ouvert, qu'elle ne cesse de refermer, soumettant ses déplacements à leur annihilation. Dans les deux cas, une annihilation a lieu, un espace narratif posé en creux apparaît, ni strié ni lisse, mais comme la forme objectivement négative de ces deux dimensions.

Avec l'association des pleins et des vides qui leur est commune, on est au plus près à la fois de son usage des mots et de sa démarche narrative. Ici et là, la discontinuité est la condition pour obtenir les vides sans lesquels n'existerait pas le seul dessin auquel il veuille parvenir. Il s'agit moins de le tracer que de le faire apparaître, en passant d'un mot, d'un sujet, à un autre. « [...] ce qu'est écrit net c'est pas grand-chose, c'est que la transparence qui compte » [*Féerie I*, p. 76]¹²⁴.

La dentelle est une métaphore selon laquelle le texte profite du vide, de l'annihilation, pour atteindre sa transparence, exprimer ce qui le constitue derrière toute apparence. La dentelle donne lieu à un tissu stylistique et narratif où les signes du plein importent autant que

¹²³ Michel Charles, « Bibliothèques », in : *Poétique*, Paris, Seuil, février 1978, n° 33, p. 26. Article cité, avant nous, par Xavier Tallon (« Thames and time : temps et narration dans *Guignol's band* », in : *L'Année Céline 1990*, *op. cit.*). Michel Charles emploie cette expression à propos d'une métaphore du texte comme « broderie ». Nous préférons la métaphore plus précisément célinienne (citée par l'auteur lui-même) de la « dentelle ». Celle-ci nous permet aussi d'éviter l'opposition que Deleuze et Guattari font entre « broderie » et « patchwork », laquelle, respectivement, illustre l'opposition entre le « strié » et le « lisse ». Parler de « broderie », ce serait donc donner de l'importance à un espace strié au moment où, justement, nous voudrions insister sur une dimension plus « lisse » de l'espace célinien.

¹²⁴ Henri Godard, « Préface », in : *Romans IV*, *op. cit.*, p. XXIV.

ceux du vide. La construction des vides dans le texte célinien est liée au rapport d'une volonté de lissage et de striage, c'est-à-dire au débat qui se joue au sein d'un texte littéraire entre un respect des règles d'écriture et leur dépassement. La dentelle renvoie à une écriture qui se construit par déconstruction – destruction de la norme autant que de sa transgression. La dentelle est le produit d'un texte qui tient son esthétique d'un langage de l'opposition où les différentes forces du texte, rationnelles et irrationnelles se confrontent jusqu'à leur destruction respective. La dentelle, qui métaphorise l'écriture célinienne, pourrait répondre à ce que les philosophes proposent en ouverture de leur conclusion sans en développer l'image : « l'espace troué¹²⁵ ».

L'espace troué est un modèle de spatialisation qui donne à la négation, au vide, une valeur constructive. C'est un espace qui appelle le vide, l'évidement du corps du texte pour s'accomplir, ou plutôt le contraste entre vide et plein, car tout évidemment excessif pourrait paraître dangereux. La négation, ce vide, cet espace troué qui vient s'inscrire au cœur du texte n'est pas une façon de nier l'opposition entre espace lisse et espace strié, mais de construire cette opposition jusqu'à l'évidement de ses propres valeurs. Ramener l'espace de représentation à la négation, réinscrire dans l'espace un vide, se serait alors déconceptualiser cet espace, le déformer.

Gaston Bachelard évoque bien ce rapport entre la négation et une dimension intuitive du monde. A l'origine, tout est négation, mais tout demande aussi à être construit. Pour lui, la pensée pure est celle de la négation, du néant où rien n'existe. Le problème est que cette pensée épurée, évidée de ses concepts par la négation, correspond au refus de la vie. La vie entraîne l'homme dans un mouvement de pensée qui implique son éloignement vis-à-vis de ce néant, qui le fait exister formellement au monde, mais alors de façon de moins en moins intuitive. Le choix s'opère entre une négation qui, à atteindre son extrémité, entraîne un rejet de la vie, et une dimension vivante qui éloignerait l'homme de son origine négative.

Gaston Bachelard cherche ici à s'opposer à la philosophie d'Henri Bergson pour lequel la pensée pure est celle de l'affirmation¹²⁶. Pour Henri Bergson, la négation n'est qu'un geste supplémentaire par rapport à l'affirmation, un geste qui se rajoute, un geste conceptuel qui empêche l'accès à une dimension directe et intuitive¹²⁷. La négation n'est pas chez Henri

¹²⁵ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 624.

¹²⁶ Sur cette opposition entre Bachelard et Bergson, voir l'article d'Hervé Barreau ; « Quatre arguments contre la continuité de la durée dans la conception bachelardienne de la temporalité ou Bachelard face à Bergson », in : P. Sauvanet et J.-J. Wunemburger (dir.), *Rythmes et philosophie*, *op. cit.*, p. 79-92.

¹²⁷ Henri Bergson, *La pensée et le mouvant (essais et conférences)*, Paris, PUF, 1999 (1^{ère} édition : 1938), (coll. « Quadrige »), p. 108 : « Ce qui revient à dire que l'idée de Rien, quand elle n'est pas celle d'un simple mot, implique autant de matière que celle de Tout, avec en plus, une opération de la pensée. »

Bergson le risque à prendre pour retrouver un rapport au monde intuitif, mais l'élément à rejeter parce qu'il relève d'un geste conceptuel. L'intuition ne relève pas chez Henri Bergson de l'instinct et du sentiment, mais d'une réflexion qui donne une priorité aux choses, et qui cherche pour ce faire à se défaire des concepts qui recouvrent les choses¹²⁸.

Qu'en est-il de la place de la négation dans le texte célinien, dans cette image métaphorique d'une écriture en dentelle ? Le vide y joue-t-il un rôle négatif mais intuitif ou positif mais conceptuel ? Parce que ce texte en dentelle est appuyé sur une écriture qui intègre l'oubli, notre analyse nous pousse à voir dans la négation célinienne un acte à la fois positif et intuitif. La négation ne peut conduire, comme chez Bachelard, à ce chaos originel qui ramène l'homme à son intuition d'être au monde et à l'impossibilité de sa formulation, parce qu'elle apparaît en contraste d'un mouvement positif, d'un plein narratif. La négation ne peut conduire, comme chez Bergson, à une écriture conceptuelle, rationnelle, quand elle reste attachée à un évident de la rationalité organique. La négation célinienne devient un moyen de poser l'écriture dans la recherche d'un rapport au monde intuitif qui ne saurait cependant condamner l'écriture au néant. La négation s'inscrit dans le texte comme une discontinuité, une rupture, qui arrête le texte pour mieux le laisser rebondir et émerger ailleurs. La négation déforme, déconceptualise, ce qui ne signifie pas l'absolu destruction de la forme, mais sa désorganisation et sa libération :

– Votre récit est décousu !... Je vous entends... je vous écoute...[...] c'est terrible ce que j'ai oublié !... je vous ai pas raconté le « centième... » le « millième » du bombardement ! mais vous perdez rien pour attendre ! je vais vous retrouver un peu plus tard !... rime et raison !¹²⁹

L'oubli du récit est avoué, selon l'opinion indirecte du lecteur, comme un défaut quand, du point de vue de l'auteur, il permet aux qualités d'un style de se développer. Car la dentelle, c'est surtout pour Céline un raffinement stylistique. A ce style, Céline donne une priorité ; il fait de ce style le noyau essentiel, c'est-à-dire constitutif de son art romanesque. Le style est une manière d'opposer la « vie » aux mortifications de l'histoire et du récit pour Céline. Le rapport entre ce texte en dentelle et la « vie » est d'ailleurs explicité dès le premier tome de *Féerie* :

C'est des filigranes la vie, ce qu'est écrit net c'est pas grand-chose, c'est la transparence qui compte... la dentelle du Temps comme on dit... la « blonde » en

¹²⁸ Voir : *Id.*, p. 95.

¹²⁹ *Féerie II*, p. 332-333.

somme, la blonde vous savez ? dentelle fine si fine ! au fuseau, si sensible, vous y touchez, arrachez tout !... pas réparable... la jeunesse voilà !... myosotis, géraniums, un banc, c'est fini... envolez piafs !... dentelle si fine...¹³⁰

La finesse de la dentelle renvoie à cet évidemment du récit qui se défait sans cesse de cette enveloppe organique sans pour autant nier ce support positif. Revenir aux filigranes du texte, c'est revenir aux lignes de fuite du texte, c'est-à-dire s'orienter vers le point désiré du texte, cette essence vitale de l'écriture. La finesse de l'écriture est liée à la fragilité de son noyau central, de ce corps narratif qui disparaît, enveloppe après enveloppe, jusqu'à retenir ce point fragile qui le fait tenir, cet atome, ce que nous avons appelé « corps sans organes ». Le corps du texte ainsi dentelé, apparaît dans le creux du récit, l'oubli du récit, et c'est à la condition de cette négation qu'il peut se révéler comme point vital du texte. Quand le récit fait figure d'espace troué, l'écriture célinienne révèle par contraste ce qui la constitue : la ligne fuyante du style comme poétique vitale.

3. Une déstratification partielle

« Ne jamais croire qu'un espace lisse suffit à nous sauver¹³¹ » écrivent Gilles Deleuze et Félix Guattari. La phrase pourrait maintenant être réécrite : – ne jamais croire que le système rhizomatique suffit à nous sauver ; ne jamais croire que la spatialisation haptique suffit à nous sauver ; ne jamais croire que le corps sans organes suffit à nous sauver. Par déduction, ces phrases pourraient, respectivement, être prolongées : – car l'espace strié est nécessaire à sa présence ; car le modèle « arborescent » est nécessaire à sa présence ; car la spatialisation optique est nécessaire à sa présence ; car l'organisme est nécessaire à sa présence.

La pensée de l'organisme et la pratique du corps sans organes se définissent dans un flot de données moins conceptuelles qu'illustratives, empruntées à la philosophie de Gilles Deleuze et Félix Guattari – données qui nous ont permis d'approcher la transformation de l'espace romanesque célinien. Ce qui est mené à se transformer ne disparaît pas, mais motive au contraire cette transformation, laisse une trace qui permet au texte de rester conscient de lui-même, c'est-à-dire de se situer entre un passé et un avenir qui lui sont propres. Est-ce à dire que le processus de déstratification, capable de nous mener à la présence d'un texte habité par un « corps sans organes », reste relatif ? Pas exactement...

¹³⁰ *Féerie I*, p. 76.

¹³¹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 625.

L'organisme, selon Gilles Deleuze et Félix Guattari, ne doit pas être totalement rejeté : « c'est qu'il faut en garder assez » pour affronter la réalité. La déstratification engage donc un processus de re-stratification. Le corps textuel doit se réorganiser pour que, sans cesse, l'accès au corps sans organes se reconstruise, car, dans cet accès seulement, il devient saisissable : saisissable dans son mouvement, mais toujours, en soi, inaccessible. De même, la subjectivité, il faut en garder assez pour pouvoir « répondre à la réalité dominante », sauver le « je » du rapport au collectif. De même la signifiante, l'interprétation, pour mieux pouvoir, lui opposer l'expérience, la pratique sensitive, haptique.

Une déstratification violente du texte peut mener au corps sans organes, mais celui-ci revêt alors un caractère autoritaire qui, loin de repousser la vision organique, en constitue le fond irrationnel. Ce corps sans organes là est dangereux, pervers, parce qu'il reste caché derrière la puissance de rationalisation de l'organisme, et se sert de cette puissance pour accomplir sa propre irrationalité. L'irrationalité du texte est cachée derrière une écriture qui se veut raisonnée, logique, systémique et s'impose en code d'écriture¹³².

Une destruction violente et intégrale des limites qui constituent les strates organiques du texte (organisation, signifiante, subjectivisation) est plus dangereuse que la maintenance même de ces strates. Car c'est par un processus de déstratification, et non par son aboutissement, que le corps sans organes est saisissable, que la libération du corps s'opère. Le processus de déstratification implique la reconnaissance préalable de strates organisationnelles, signifiantes et subjectives.

b) Le corps sans organes comme « désir » du texte (Fonction)

Laisser parler le corps sans organes dans les textes de *Féerie*, c'est vouloir donner à ces romans une liberté textuelle. Comment cette liberté du corps sans organes s'identifie-t-elle dans le texte célinien ? Quel est ce visage libéré du texte célinien ?

Se défaire de l'organisme reste une utopie, car, derrière une strate, s'en cacherait une autre. Une déstratification accomplie est impossible ou mortifère parce qu'elle supprime au corps sans organes sa fonction, et le rend par-là inaccessible. Le corps sans organes est une limite utopique qui dynamise le texte, ramène l'écriture à la dimension de son désir propre. Le

¹³² N'est-ce pas là ce qui se passe chez Céline dans l'écriture des pamphlets ? Une étude serait à mener de façon précise pour répondre à cette question.

corps sans organes devient objet d'un désir. Doit-il alors, selon une tradition philosophique, être identifié par son absence ?

Là où dans les premiers romans, l'écriture célinienne se trouve encore empêchée dans certains de ses projets, nous assistons dans *Féerie* à une écriture plus fidèle à son désir propre, prête même à se défaire des contraintes de l'écriture romanesque (récit). Plus exigeante, et plus excessive, l'écriture célinienne dans *Féerie* nous intéresse parce qu'elle donne à cette œuvre romanesque l'occasion de se faire transparente sur ses désirs au risque de sa destruction. Le désir ne fonctionne plus seulement en fonction d'un objet recherché mais absent, il peut désigner ce mouvement de transparence, ce démaquillage de l'œuvre romanesque, cette révélation sous-jacente de ce qui la constitue en propre, et en puissance. Le désir ne serait plus compris comme la recherche de ce qui n'est pas, de ce qui manque, mais comme la découverte de ce qui est sous-jacent, caché derrière chaque acte énonciatif. Le désir tient moins à une absence qu'à un processus de stratification qui le masque ou l'empêche. L'accès au désir passe par la déstratification. Cette déstratification devient principe de révélation.

1. Une lecture positive du désir à partir du corps sans organes

1.1 Le cri solitaire du désir

Continuons de penser les textes céliniens comme un corps animé par un désir vital, comme des textes habités par un corps sans organes. Cherchons ce désir au cœur d'un texte d'apparence organique.

Le corps sans organes est un corps « rendu à sa véritable et immortelle liberté¹³³ » selon Artaud. Cette question de l'immortalité n'est pas posée dans des termes métaphysiques chez Céline comme elle peut l'être chez Artaud. En revanche, il y a immortalité chez Céline dans la mesure où ce corps sans organes cherche la profondeur inversive de l'organisme, et agit, pour ce faire, par la dissolution progressive de cette enveloppe stratifiée. Le corps s'abîme, la matière pourrit ou s'évanouit. Reste une essence à la fois substantielle, puisqu'inhérente au corps, et immatérielle puisque résultant de la dématérialisation du corps. L'immortalité chez Céline n'existe jamais sans le corps, mais se cache derrière comme ce souffle vitalisant que

¹³³ *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, in : *Œuvres complètes*, Tome XIII, *op. cit.*, p. 348, Note 17 : Variante du texte présentée par la première version enregistrée.

l'organisme s'évertue à confondre, atténuer, faire disparaître. L'immortalité devient ce désir que l'organisme ne permet pas de résoudre. Ce discours là est déjà accrédité par le narrateur du *Voyage au bout de la nuit*, mais reste trop attaché à une vision organique pour sortir de sa négation, de son impossibilité :

Décidément nous n'adorons rien de plus divin que notre odeur. Tout notre malheur vient de ce qu'il nous faut demeurer Jean, Pierre ou Gaston coûte que coûte pendant toutes sortes d'années. Ce corps à nous, travesti de molécules agitées et banales, tout le temps se révolte contre cette farce atroce de durer. Elles veulent aller se perdre nos molécules, au plus vite, parmi l'univers ces mignonnes ! Elles souffrent d'être seulement « nous », cocus d'infini. On éclaterait si on avait du courage, on faille seulement d'un jour à l'autre. Notre toute chérie est enfermée là, atomique, dans notre peau même, avec notre orgueil¹³⁴.

Cet extrait est relevé par Marie-Christine Bellosta, dans son essai *Céline ou l'art de la contradiction*. Là où Marie Christine Bellosta identifie une pulsion de mort¹³⁵, nous discernons, pour notre part, un désir positif. Car l'aspiration du corps à l'éclatement engage la mort du corps organique et non celle du corps essentiel qui, lui, est un corps détaché, qui ne peut exister que dans ce détachement vis-à-vis du « je » : c'est un corps qui rejette la subjectivité et la signifiante telles qu'elles sont dominées par l'environnement social. C'est un corps désiré qui ne saurait exister qu'en-dehors de l'attache organique, de cette enveloppe stratifiée qui exige son impossibilité. Si le corps sans organes requiert la défonctionnalisation de l'organisme (processus de déstratification), l'organisme requiert la défonctionnalisation du corps sans organes : il étouffe le désir qui le constitue de manière essentielle. Retrouver l'essence positive de ce désir revient à donner libre expression, en-dehors de l'attachement organique, de tout point de départ stratifié, à ce corps sans organes.

« L'organisme n'est pas du tout le corps » écrivent Gilles Deleuze et Félix Guattari. L'organisme est une stratification du corps, une manière de donner au corps une forme et des fonctions. « En finir avec le jugement de Dieu » pour Artaud, c'est en finir avec l'organisme,

¹³⁴ *Voyage* p. 337.

¹³⁵ Marie-Christine Bellosta, *Céline ou l'art de la contradiction*, *op. cit.*, p. 116 : « Si *Voyage* est un roman « freudien », c'est en premier lieu parce que Céline fait sienne l'hypothèse de la pulsion de mort telle que Freud l'a avancée. On le voit dans ce paragraphe [extrait cité du *Voyage*], qui est la clef de voûte de son discours philosophique. » Dans la suite de sa réflexion (p. 117-118), Marie-Christine Bellosta identifie, très justement, dans le nom du personnage de l'« Abbé Protiste », le terme « protiste » que Freud emprunte à la biologie (« organisme unicellulaire », « plasma germinatif », « corps immortel ») pour évoquer, face à un instinct de mort, un instinct de vie [voir *Au-delà du principe de plaisir*, in : *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1981, (coll. « Petite bibliothèque »), p. 89 *sq.*]. Mais ne retenant de ce rapprochement entre le texte célinien et les théories freudiennes que cet instinct de mort, alors même qu'elle insiste sur le passage où Freud étudie l'instinct de mort dans sa distinction avec un instinct de vie (à travers le terme « protiste »), elle passe à côté de cette ambiguïté (et non pas contradiction) célinienne selon laquelle la mort se trouve au contact de la vie, et inversement.

avec « l'organisation des organes ». L'organisme est cette marque d'une pensée dominante à laquelle l'homme se trouve aliéné. L'organisme est la marque de Dieu et de toute une culture dont il importe pour l'homme de se défaire. Pour Antonin Artaud, l'organisme de l'homme est l'œuvre de Dieu dont les médecins profitent. Les médecins deviennent les prêtres porteurs et acteurs de l'œuvre de Dieu.

Il est un cri chez Antonin Artaud, qui est à la fois l'expression d'une alerte et d'un dépassement. C'est le cri du corps sans organes qui rend coupable ce Dieu de lui avoir fait un organisme, d'avoir stratifié le corps, d'avoir aliéné le désir individuel à une volonté plus collective. L'action de Dieu est évidemment rapportée au plan de la société, à un sujet alimenté (par) et prisonnier de la dimension collective qui étouffe ses moindres désirs. Cette dimension collective est d'abord incarnée par les mots, la parole dont seul le « cri » peut destituer le langage :

N'importe qui ne sait plus crier en Europe, et spécialement les acteurs en transe ne savent plus pousser des cris. Pour des gens qui ne savent plus que parler et qui ont oublié qu'ils avaient un corps au théâtre, ils ont oublié également l'usage de leur gosier. Réduits à des gosiers anormaux ce n'est même pas un organe mais une abstraction monstrueuse qui parle : les acteurs en France ne savent plus que parler¹³⁶.

Contre « l'abstraction monstrueuse » de la parole, il est un cri chez Artaud, comme il est un aboiement chez Céline. La teneur de l'aboiement, dans *Féerie*, préfigure chaque fois un désir d'individualisation contre une assimilation du personnage à l'expression collective.

J'y ai tout hurlé moi au hurleur, toute ma chanson, là, de ma fosse, le contigu !... Des fois ça l'interrompt pas mal... un quart d'heure... une heure... et puis il rehurle ! de plus belle ! Oh mais je peux tout recouvrir pardon ! la ressource ! le thorax ! au moment où vraiment je peux plus, où je souffre trop, où j'ai pas été à la selle par exemple depuis dix, douze jours... treize jours, un coup ! qu'ils veulent pas me donner mon lavement, j'aboye !¹³⁷

Hurllement contre hurllement, toute la difficulté est pour le personnage célinien de se démarquer. La chanson est une première forme de cri quand elle s'avère dissonante, mais elle reste faite de mots. L'échec de la parole laisse alors place à cette autre forme de cri : l'aboiement. L'aboiement est la marque d'un langage situé en-deçà des mots, proche d'une lecture animale, de l'expression instinctive. Ce réveil de l'instinct est lié à une manifestation de la douleur. En ce sens, l'aboiement devient un cri, un appel au secours, une alerte.

¹³⁶ « Un athlétisme affectif », in : *Le théâtre et son double*, op. cit., p. 211.

¹³⁷ *Féerie I*, p. 37-38.

Il faut aboyer c'est certain ! pas trop ! pas trop ! mais crier suffit pas non plus ! personne vous écoute ! Ici tout le monde crie ! tous les étages ! tous les cachots ! La belle histoire ! Aboyer qu'est singulier...¹³⁸

[...] moi seul qu'aboie voilà ! c'est tout ! La Loi ! Moi seul !... Il souffrira plus ! « Ouah ! Ouah ! » Que les chiens arrivent à se méprendre ? que la meute aboie avec lui ? je suis perdu !... plus jamais j'aurai plus de lavements ! plus personne se dérangera plus !... je peux mimi aboyer dix ans !... [...]. Seul que j'aboie ou je crève !¹³⁹

Le cri de la douleur doit s'affirmer à sa juste mesure, au risque d'être assimilé à une souffrance collective. Lorsque la « meute » apparaît, l'individu disparaît. Le cri-aboiement perd sa fonction de contraste. La nécessité du contraste est très forte chez Céline. Elle domine sa poétique de l'opposition, et permet au « je » d'exister. La collectivité est chez lui l'ennemi du contraste et l'ennemi du « je » libre. La collectivité est un organisme qu'il faut combattre.

Le cri de la marginalité n'est pas simplement un cri plaintif qui permet à l'énonciation célinienne de se faire élégiaque. Ce cri solitaire est désiré comme tel, car il voit dans cette mise en retrait, cette rupture, la condition de sa libération. Ce cri solitaire veut extraire le sujet. Le cri du personnage célinien en prison est celui de la liberté. C'est dans cette quête et cet élan de liberté que s'inscrit la possibilité poétique de la féerie, qui est l'expression positive d'un désir d'écriture (*Féerie II*).

1.2 Contre la « triple malédiction » du désir

Le corps sans organes devient le lieu concret et charnel d'un désir qui échapperait à ce que Gilles Deleuze et Félix Guattari appellent une « triple malédiction¹⁴⁰ » : le désir comme sacrifice de la castration (où l'on désire ce dont on manque, où le désir est cet objet d'une privation) ; le désir comme sacrifice de masturbation (où le désir se soulage dans le plaisir jusqu'à la prise de conscience de son caractère éphémère) ; le désir comme sacrifice du fantasme (où le désir reste la proie d'un inconscient collectif qui le dépasse en le ramenant sans cesse à l'insatisfaction, qui le transcende et en même temps l'aliène). Le texte célinien

¹³⁸ *Id.*, p. 85-86.

¹³⁹ *Id.*, p. 101 D'autres références à cet aboiement apparaissent aussi dans *Féerie II*. Exemple, *id.* p. 267 : « Je peux prévenir !... ma voix ! mon organe !... cordes usées d'hurler ! je m'entends ? aboyer plus fort qu'un canon ? »

¹⁴⁰ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 191 : « Chaque fois que le désir est trahi, maudit, arraché à son champ d'immanence, il y a un prêtre là-dessous. Le prêtre a lancé la triple malédiction sur le désir : celle de la loi négative, celle de la règle extrinsèque, celle de l'idéal transcendant ».

n'est pas exempt de cette triple malédiction du désir, qui est une des problématiques de son époque, mis en valeur par la psychanalyse.

Le sacrifice de la castration est chez Céline d'ordre sociétal et familial comme nous pouvons l'apercevoir dans le triptyque mémoriel ouvert par *Mort à crédit*. Le corps interdit est un corps empêché dans sa croissance personnelle, mais qui implique de manière cachée, taboue, un corps érotique et le déploiement d'un imaginaire dynamisé par le manque. La castration désigne l'assimilation du corps individuel à un corps plus collectif, la subordination du sujet au monde qui construit la vision organique. L'organisme perd son sens de complétude quand il s'affronte au désir d'individualité du sujet en-dehors du collectif.

Le sacrifice de la masturbation apparaît comme oppositionnel : devant la négation, la privation, il s'investit telle une décharge instantanée qui libère momentanément le sujet. Cette attitude, mise en évidence dans les romans de *Guignol's band*, propose une solution trop précaire pour défier la contrainte privative du désir, puisqu'elle implique un évidement et ne permet pas de sortir de l'absence. Les deux tomes de *Guignol's band*, s'ils accomplissent partiellement un mouvement libertaire, restent attachés à ce cadre organique qui construit chez Céline le mouvement autobiographique célinien. L'écriture comprise comme sacrifice masturbatoire reste un secours éphémère même si elle permet chez Céline d'introduire un imaginaire charnel, une fiction immanente.

Le sacrifice du fantasme marque la subordination d'un imaginaire personnel à un inconscient collectif. Le sujet, nourri par des peurs et des envies collectives, reste compris entre des bornes organiques. Apparaît chez Céline, par exemple, une peur constante du désordre, qui amène son imaginaire à exorciser dans des scènes romanesques cette paranoïa. Ce désordre est une peur construite par la vision organique, pour mieux justifier le sens et la nécessité de l'ordre qui la maintient. Cette peur du désordre emporte Céline vers un antisémitisme impardonnable, qui se dit pacifiste, et qui pourrait être une forme excessive de la vision organique. L'emportement fantasmatique du texte est un sacrifice parce qu'il détruit l'imaginaire individuel, subordonne cet imaginaire à un corps collectif. L'écriture des pamphlets est un aveu de faiblesse¹⁴¹ chez Céline, la preuve que l'auteur s'est piégé dans l'inconscient collectif, un peu comme son personnage se laisse happer dans l'incipit du *Voyage* par le corps militaire, représentation plus positive – mais pas moins fantasmatique – de ce corps collectif. Fantasmatique, le désir reste analysé sous l'aliénation à cette collectivité (histoire, société, politique), et manque à sa liberté.

¹⁴¹ L'expression « aveu de faiblesse » ne sert ici aucunement la justification de ces textes.

Les trois dimensions évoquées du désir sacrifient la liberté du sujet : la castration, la masturbation et le fantasme restent des dimensions qui, même critiques, sont attachées à une vision organique. Le désir devient le moyen d'une politisation ou d'une manipulation dont il appartient pour Céline, après l'enfermement, cautionné ou non (pamphlets), de se dégager. Le désir devient un moyen de stratification organique solide, qui joue avec la subjectivité. Or, comme le rappellent Gilles Deleuze et Félix Guattari, la stratification est solide surtout parce qu'elle touche au plan de la subjectivité. Conscient de cette aliénation du désir, de ce triple sacrifice, et s'y laissant parfois entraîner, le sujet célinien se situe autant du côté de la stratification organique que d'une volonté de libération.

Cette volonté de libération prend une certaine ampleur avec les romans de *Féerie*. Parce qu'ils sont d'abord écrits à partir d'un espace-temps carcéral, ce sont des romans où l'écriture, plus qu'ailleurs, est investie par un désir de libération. Dans ces romans, pourrait alors se lire une autre vision du désir, une force du désir plutôt qu'une aliénation. Le texte de *Féerie*, plus conscient peut-être de ses propres enjeux, devient transparent à lui-même, et dévoile alors un désir d'écriture. Ce désir d'écriture n'est plus motivé par un manque, une privation suggérée par l'aliénation à un corps collectif, l'enfermement du corps individuel dans un corps sociétal. Ce désir d'écriture renvoie à la découverte de ce « centre », de ce point de fuite vers lequel l'écriture se dirige, qui l'obsède, qui l'attire, qui la fait vivre et se déployer en présence. Rappelons ces quelques mots de Maurice Blanchot posé en ouverture de *L'espace littéraire* :

Un livre, même fragmentaire, a un centre qui l'attire : centre non pas fixe, mais qui se déplace par la pression du livre et les circonstances de sa composition. Centre fixe aussi, qui se déplace, s'il est véritable, en restant le même et en devenant toujours plus central, plus dérobé, plus incertain et plus impérieux. Celui qui écrit le livre l'écrit par désir, par ignorance de ce centre. Le sentiment de l'avoir touché peut bien n'être que l'illusion de l'avoir atteint ; quand il s'agit d'un livre d'éclaircissements, il y a une sorte de loyauté méthodique à dire vers quel point il semble que le livre se dirige [...]¹⁴².

L'écriture n'est plus envisagée par rapport à ce qu'elle n'est pas ou n'a pas, c'est-à-dire par rapport à l'objet de sa recherche, mais par rapport au déploiement de cette recherche qui constitue un discours en présence. Le désir, central, devient le moteur d'un déploiement littéraire moins marqué par la négation que par sa présence. Il ne s'agit plus alors de fermer le cercle de l'écriture pour rendre cette écriture à sa plénitude, mais de la laisser ouverte pour lui permettre de mieux encore se déployer. Le désir devient un horizon d'attente qui permet la présence effective de l'écriture.

¹⁴² Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, (coll. « Folio / essai »), p. 9.

Chez Céline, le centre désiré du texte est occupé par ce que nous avons nommé « corps sans organes », ce point vitalisant, jusque-là étouffé par une stratification organique. Le corps sans organes pourrait être un moyen de réconcilier le désir et la liberté. C'est une dimension qui ramène le désir à sa positivité, qui cesse d'en faire la marque d'un manque, d'une décharge (évidement) ou d'une négation du « je ». Rendre au désir sa matérialité et sa matérialisation, cesser de voir dans le désir un processus négatif, mais y voir le processus même de l'écriture, la présence d'un geste d'écriture en conciliation avec lui-même, libéré de toute aliénation extérieure, c'est à ce cet enjeu que répond l'action du corps sans organes. Le corps sans organes deviendrait l'expression d'un désir d'écriture approprié par le texte et pourtant toujours fuyant. Il est la condition libertaire du désir d'écriture célinien.

Si la malédiction du désir est repoussée par la thèse de Gilles Deleuze et Félix Guattari, le rapport entre désir et douleur sacrificielle n'est pas complètement abandonné. Il se trouve cependant transformé : le masochiste n'est pas celui qui cherche le plaisir dans la douleur, mais celui qui, par la douleur, se construit un horizon d'attente, permettant au désir de trouver sa positivité, un « plan de consistance¹⁴³ ». C'est aussi, la lecture du désir créateur que fait Michel Foucault des mythes grecs lorsqu'il refuse à Orphée la passivité de la plainte, et quand, à l'inverse, il refuse à Ulysse (dans la scène du chant des sirènes) l'action de l'héroïsme. Dans son petit essai intitulé *La pensée du dehors*, Michel Foucault écrit :

Mais il se peut que sous le récit triomphant d'Ulysse, règne la plainte inaudible de n'avoir pas mieux écouté et plus longtemps, de n'avoir pas plongé au plus près de la voix admirable où le chant peut-être allait s'accomplir. Et sous les plaintes d'Orphée éclate la gloire d'avoir vu, moins qu'un instant, le visage inaccessible, au moment même où il se détournait et rentrait dans la nuit : hymne à la clarté sans nom et sans lieu¹⁴⁴.

Dans le mythe du héros avec Ulysse, Michel Foucault voit la nuance d'un regret : Ulysse n'est pas seulement celui qui aurait su se protéger des sirènes ; il est aussi celui qui peut regretter de n'avoir pas entendu leur chant. Dans le mythe de la faillite avec Orphée, Michel Foucault voit la nuance d'un choix, d'une volonté : Orphée n'est pas seulement celui qui regrette la perte de sa bien aimée Eurydice, il est aussi celui qui agit pour cette perte, pour voir plus précisément le visage d'Eurydice jusqu'à la limite de sa disparition, c'est-à-dire pour toucher à cette limite vie/mort qui fait le ferment de la poésie. Michel Foucault distingue un échec chez Ulysse, et une gloire chez Orphée.

¹⁴³ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, op. cit., p. 192 : « Bref, le masochiste se sert de la souffrance comme d'un moyen pour constituer un corps sans organes et dégager un plan de consistance du désir. »

¹⁴⁴ Michel Foucault, *La pensée du dehors*, op. cit., p. 44.

Le désir d'Orphée, masochiste, pousse Eurydice à la mort. Pulsion de mort si nous nous plaçons du côté de la condamnation d'Eurydice, certes ; pulsion constructive si nous nous plaçons du côté de la plainte d'Orphée. La plainte intègre l'idée de la mort, mais cache une réussite, celle d'avoir saisi l'instance de sa contradiction, cette limite entre vie et mort. La plainte d'Orphée n'est plus seulement l'expression de désir comme processus privatif (Eurydice : objet de manque), n'est pas seulement exutoire, décharge poétique (le discours poétique compensatoire), n'est pas seulement fantasme ou angoisse de la perte de l'être aimé, mais surtout récit du seuil de l'existence, récit de cette limite qui sépare les morts des vivants et qui alimente les quêtes existentielles (artistiques et autres). La plainte d'Orphée est douloureuse puisqu'elle relate la disparition de l'être aimé, mais elle définit simultanément un « plan de consistance » qui donne une ampleur à ce point désiré (« moins qu'un instant ») de la limite entre vie et mort, ce point où le retour d'Eurydice rencontre sa disparition.

Regarder Eurydice, sans souci du chant, dans l'impatience du désir qui oublie la loi, c'est cela même *l'inspiration*¹⁴⁵.

« L'impatience » dont parle Maurice Blanchot dans *L'espace littéraire* est interprétée comme un désir positif, comme un désir qui construit son objet en le niant, pour le rendre à la délimitation de son existence. La littérature fait l'expérience de cette limite, par masochisme. La douleur de la mort, de la négation, permet de conserver le souvenir de cette limite selon laquelle la présence se définit : celle d'Eurydice comme celle de la poésie. Car c'est au seuil de cette limite que se jouent l'inspiration, l'œuvre.

Chez Céline, la douleur est-elle ainsi un moyen de soutenir la plainte du personnage et d'accentuer en même temps ce plan de consistance du désir ?¹⁴⁶ La douleur du corps est liée à sa dématérialisation et à sa déstratification : c'est par le retrait de la matière que la matière devient sensible chez Céline, c'est par le retrait de la vie, par la mort, que la vie devient sensible chez Céline, c'est par le retrait de l'organisme que le corps, défini comme sans organes, devient sensible chez Céline. La douleur du corps engage un processus de disparition qui rend immédiatement ce corps présent à lui-même. Cette présence charnelle correspond au corps sans organes, tandis que le processus de dématérialisation, de disparition, correspond à

¹⁴⁵ Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, *op. cit.*, p. 229.

¹⁴⁶ Dans « Sémiotique de la folie et de l'écriture dans *Féerie pour une autre fois* », in : *La revue des Lettres modernes*, L.-F. Céline, volume 4, *op. cit.*, p. 130, Yannick Mancel discerne bien une « pulsion sado-masochiste organisatrice du texte, ce qui par là même permettrait de rendre compte à la fois des instances objectives (sadisme des acteurs mis en scène par le récit) et subjectives (masochisme d'un narrateur qui, par l'acte d'écriture, fait complaisamment déferler sur lui cette vague de sadisme) de production du récit célinien. »

la déstratification de l'organisme. Le corps sans organes est ce désir caché au fond de l'organisme et qui s'exprime au seuil de la disparition organique. La présence du corps sans organes engage une douleur, un masochisme œuvrant, puisqu'elle se définit au seuil de disparition de l'organisme.

Le corps sans organes correspond à ce visage d'Eurydice, pris entre vie et mort, à ce point existentiel que cherche le texte célinien. Le corps sans organes n'est pas le désir de la douleur, mais le désir pour le corps (personnifié et textuel) de sentir sa propre présence définie par la douleur de son absence. Le corps sans organes naît là où finit l'organisme, comme la parole d'Orphée naît là où finit Eurydice. Le corps sans organes est bien une « limite » existentielle¹⁴⁷ qui rend au sujet sa liberté puisqu'elle lui offre une présence après la mort. Le désir du corps sans organes, c'est ce désir d'immortalité dont parle Artaud, cette liberté qui permet au sujet de franchir la barrière de la mort qui est justement celle de l'organisme. L'organisme renvoie chez Céline à l'image du corps mortel en train de se dématérialiser, le corps sans organes à celle du corps immortel en train de s'intensifier.

2. Le grotesque comme « plan de consistance » du désir

La douleur ressentie, pour cause de déstratification organique, est compensée par une réjouissance, celle du corps sans organes. N'est-ce pas ce qu'affirme l'auteur lui-même, déjà en 1932, lorsqu'il écrit à Léon Daudet :

Je ne me réjouis que dans le grotesque aux confins de la Mort. Tout le reste m'est vain¹⁴⁸.

Dans cette phrase bien connue de Céline, le grotesque apparaît comme le lieu d'une satisfaction, d'un désir résolu au cœur de la mort. Ce n'est pas un désir de mort qui se cache dans le grotesque célinien, mais un désir de vie pressenti à travers le filtre de la mort. Le grotesque pourrait donner au désir qui anime le texte célinien un plan de consistance, c'est-à-dire une dimension pour s'exprimer sans être assimilé à la seule négation. Le grotesque définirait chez Céline une dimension rendant possible l'expression énonciative et narrative au cœur même de la mort. Situer l'écriture au plus près de l'expérience mortelle, de sa propre

¹⁴⁷ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 106 : « Le Corps sans Organes, on n'y arrive pas, on ne peut y arriver, on n'a jamais fini d'y accéder, c'est une limite. »

¹⁴⁸ L.-F. Céline, « Lettre du 30 décembre 1932 », in : *Romans I*, *op. cit.*, p. 1108.

disparition, c'est pour Céline toucher le ressort de son expression, résoudre le désir existentiel qui sous-tend son écriture. Parce que le grotesque est une expression capable de se définir en présence à l'intérieur de la négation, il est une expression paradoxale. Ce seuil entre vie et mort que pourrait préfigurer le grotesque célinien rappelle le visage d'Eurydice, sa destinée tragique, mais aussi la gloire d'Orphée heureux de l'avoir capté à l'instant de cette limite. La parole célinienne s'épanouit lorsqu'elle accède à cette limite. Le grotesque est un mode de concrétude qui intègre le processus de dématérialisation nécessaire à la révélation du corps sans organes. Le grotesque permet, à la limite du corps sans organes, de se définir comme ce point existentiel, ambigu et intense, qui révèle la vie au cœur de la mort, et qui sait la mort au cœur de la vie.

Le grotesque, dès son origine ornementale, mènerait vers une ambivalence, une contradiction, se définissant à la fois comme présence et absence. Voici en effet ce que Dominique Iehl écrit sur l'évolution du style « grottesque »¹⁴⁹ :

A partir du mélange et de l'ambivalence, on voit se dégager deux structures contradictoires qu'on retrouvera sans cesse dans l'histoire du grotesque : la prolifération et la dissolution, l'exubérance et l'évanescence. A côté d'un grotesque fondé sur le jeu, l'invention, la combinaison, où le mouvement de la vie est soutenu par les forces du rire, un grotesque d'aliénation, de dérobage, qui rejoint les formes du songe, où le rire est étouffé par le tragique et devient le signe d'une inquiétante étrangeté¹⁵⁰.

La définition du double enjeu contradictoire du grotesque est prolongée, dans l'ouvrage de Dominique Iehl, par l'opposition entre la théorie du grotesque élaborée par Mikhaïl Bakhtine (le carnivalesque¹⁵¹), qui recouvre la période du Moyen Âge jusqu'à la Renaissance, et celle de Wolfgang Kayser¹⁵², qui recouvre essentiellement la période romantique. Ces deux conceptions du grotesque tiennent leur contradiction d'une évolution historique. Ces deux conceptions se recoupent dans des œuvres plus modernes, comme celle de Céline, qui en feraient, dans une certaine logique historique, la synthèse et la critique. Des deux côtés, le

¹⁴⁹ Dominique Iehl, *Le grotesque*, PUF, 1997, (coll. « Que sais-je ? »), p. 5-6 : « Le mot est lié à la découverte, dans les dernières années du XV^e siècle, de fresques et de décors antiques, dans le sous-sol de la Maison Dorée de Néron, enfouie sous les thermes de Trajan. C'est à partir de ces « grotte » (souterrains), que l'on adopta pour les décors le terme de « grottesque » qui s'appliqua plus tard au genre tout entier. » Dominique Iehl renvoie, à ce sujet, à l'ouvrage d'Alain Chastel, *La grottesque*, Paris, Le Promeneur, 1988.

¹⁵⁰ *Id.*, p. 8.

¹⁵¹ L'ouvrage de référence de Mikhaïl Bakhtine est à ce sujet : *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, *op. cit.*

¹⁵² Wolfgang Kayser, *Das Grotteske, seine Gestaltung, Malerei und Dichtung*, Oldenburg, 1957, ou *The Grottesque in art and literature*, Columbia University Press, 1981 (pour la trad. anglaise).

grotesque apparaît comme favorisant « l’ambiguïté et l’intensité », écrit Dominique Iehl¹⁵³. Par son ambiguïté, le grotesque s’affirme comme une forme en mouvement, qui se défait de la fixation conceptuelle, qui se dérobe au savoir, qui s’absente et absente le texte à lui-même (c’est-à-dire à sa propre sémantique, à sa propre forme...). Par son intensité, le grotesque s’affirme comme une force qui soutient une présence, celle du texte.

Grotesque comme puissance de vie qui intègre la mort (ou l’absence) dans un processus métamorphique chez Bakhtine. Grotesque comme puissance de mort (ou d’absence) qui dirige la vie chez Kayser. Grotesque comme forme positive, matérielle, démesurée, proliférante, jubilatoire et bienfaisante chez Bakhtine. Grotesque comme forme négative, de désagrégation, vertigineuse, angoissante et malfaisante chez Kayser. Entre blanc et noir, entre présence et absence, entre jeu comique et attache tragique, deux théories du grotesque prennent des directions opposées. L’œuvre célinienne noue ces deux dimensions quand elle comprend aussi bien cette jubilation du grotesque bakhtinien sous les formes carnavalesques du corps ludique, que cette angoisse du grotesque kayserien, sous les formes de la désagrégation et de l’horreur charnelle. L’imagerie du grotesque célinien répond à ces deux dimensions, trouvant dans cette dualité une ambivalence d’autant plus apte à exprimer cet entremêlement de vie et de mort qui constitue le plan de consistance d’un désir d’écriture.

2.1 Grotesque bakhtinien chez Céline ?

La lecture que fait Bakhtine de l’œuvre rabelaisienne trouve un écho chez Céline. Nous connaissons l’affinité qui relie Céline à Rabelais. Notons cette priorité donnée à la matière chez Céline. Notons cette place fondamentale qui est donnée au corps et qui permet à un texte de se lire comme tel (de l’organisme au corps sans organes). Notons aussi ce ludisme des corps¹⁵⁴ qui permet au rire célinien d’éclater et de travestir certaines normes imposées par un monde officiel. Céline pourrait trouver dans le modèle rabelaisien une façon de rendre au désir qui anime son écriture une représentation charnelle et positive.

Le réalisme grotesque de la culture populaire carnavalesque existe encore chez Céline derrière des phénomènes de rabaissement qui touchent autant les images du corps à l’intérieur du texte (dans *Féerie* : Jules dessiné en « cul-de-jatte » par opposition à Ottavio affirmé en

¹⁵³ Dominique Iehl, *Le grotesque*, op. cit. p. 15.

¹⁵⁴ A propos du « carnaval », M. Bakhtine écrit par exemple ceci, dans *L’œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, op. cit., p. 15 : « Il [le carnaval] se situe aux frontières de l’art et de la vie. En réalité, c’est la vie même présentée sous les traits particuliers du jeu. »

athlète, Normance dessiné en obèse, Mimi en séductrice vieillie...) que le corps du texte, ce langage qui dérive vers une esthétique de l'injure, du juron, de l'insulte.

Ce rabaissement appartient chez Rabelais à un système qui intègre l'ambivalence quand il promet le passage de la mort à la vie. Le corps rabaisé peut renaître lorsque défait d'un modèle de perfection et de hauteur, il perd sa forme pour revenir aux germes de la terre-mère, substance régénératrice. La destruction du corps individuel mime celle du corps social, et permet sa réintégration au monde substantiel. Fuir le système, la norme, le cadre chez Rabelais, c'est toujours promouvoir la vie, et rétablir le contact entre le sujet et le monde, un contact qui prend alors une tournure matérielle, substantielle.

Le rabaissement permet la réintégration des éléments disparates dans un ensemble construit autrement que par un système de hiérarchisation sociale, rassemblés par un substrat unificateur : cette matière, cette substance est prête chaque fois à renaître, à assurer au monde son avenir dans une temporalité cyclique où rien ne meurt, mais où tout se transforme. Chez Rabelais, les sphères sociales, stratifiées, sont travesties pour que s'impose une dimension « organique », plus proche de la substance que de la forme, mais pas moins systémique. L'univers des textes rabelaisiens conteste un système de stratification en tant qu'il divise, mais non la société qu'il coordonne. L'univers rabelaisien veut substituer à l'organisation sociale en vigueur l'organisme charnel et substantiel de la société, un modèle plus humaniste :

Par contraste avec l'exceptionnelle hiérarchisation du régime féodal, avec l'extrême morcellement en états et corporations dans la vie de tous les jours, ce contact libre et familial était très vivement ressenti et constituait une partie essentielle de la perception du monde carnavalesque. L'individu semblait doté d'une seconde vie qui lui permettait d'entretenir des rapports nouveaux, proprement humains, avec ses semblables. L'aliénation disparaissait provisoirement. L'homme revenait à lui et se sentait être humain. L'authentique humanisme qui marquait les rapports n'était nullement alors le fruit de l'imagination ou de la pensée abstraite, il était effectivement réalisé et éprouvé dans ce contact matériel et sensible. L'idéal utopique et le réel se fondaient provisoirement dans la perception carnavalesque du monde unique en son genre¹⁵⁵.

La vision bakhtinienne fait de la culture populaire un univers organique, défini par une collectivité unifiée, globale. Or, cet organisme qui définit la société de l'époque tient sa valeur totale, globale, de son principe matériel et corporel.

Le principe matériel et corporel est perçu comme universel, propre à l'ensemble du peuple, et c'est en tant que tel qu'il s'oppose à toute coupure des racines matérielles et corporelles du monde, à tout isolement et confinement en soi-même, à tout caractère

¹⁵⁵ *Id.*, p. 18.

idéal et abstrait, à toutes prétentions à une signification détachée et indépendante de la terre et du corps¹⁵⁶.

Le rabaissement rabelaisien est un principe unificateur duquel le rire émerge dans son sens le plus positif : rire vital, jouissif, collectif. Chez Rabelais, le rire est un principe qui naît du bas matériel et corporel, et permet l'unification d'un monde organique, l'inscription du sujet dans une totalité qui ne l'aliène pas mais le fait exister. Le carnaval lui-même, sorte de monde à l'envers investi par le rire et la démesure, qui « n'a plus aucune frontière spatiale¹⁵⁷ », n'est-il pas chez Rabelais un temps limité qui permet un désordre toujours maîtrisé, qui permet au monde de mieux revenir à sa place une fois ce renversement (inversion) exercé ?

Féerie réactualise la vision carnavalesque – nous avons analysé ces processus d'inversion – pour construire un nouvel espace, mais l'imagerie d'un monde à l'envers n'est pas donnée dans un espace-temps limité ; elle permet au contraire d'ouvrir les limites de l'espace-temps, de fuir cette vision organique et non de la renforcer. Le rire célinien fonctionne grâce au rabaissement de l'élément corporel¹⁵⁸, mais il ne saurait cautionner cette vision organique prête à unir le sujet et le monde, le sujet à une collectivité. Si le rire carnavalesque est un rire collectif¹⁵⁹, le rire célinien est un rire individuel. La peur de l'aliénation est trop présente chez Céline. L'individu moderne célinien cherche sa liberté par rapport à la société plus que dans la société, univers trop maîtrisé, trop normatif pour satisfaire les élans du « je ». Intéressons-nous de plus près à ce « rire », porté dans *Féerie I* tel un argument prompt à appuyer la réclame du roman :

– C'est *Fée* !... *Fée* !... *Fée* !... / Vous vous affaliez mort de rire crevant sur mon œuvre ! Ca passe au *Reuter*... C'est la ruée des foules ! les libraires au sac !... / – Donnez-en m'en ! encore ! encore ! tout pour *Fée* ! *Fée* ! fille ! vaches ! ponts d'or ! Ah ce crédit !¹⁶⁰

¹⁵⁶ *Id.*, p. 28.

¹⁵⁷ *Id.*, p. 15.

¹⁵⁸ Exemple : scène de *Féerie I* (p. 67-68) où le personnage Céline entre dans un rôle clownesque défiant la vacherie comique des internes de l'infirmerie.

¹⁵⁹ Voir : Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, *op. cit.*, p. 20.

¹⁶⁰ *Féerie I*, p. 29.

Le rire célinien ne cherche pas à faire renaître son lecteur, mais à le faire littéralement « mourir de rire ». Le lecteur, cible constante de l'énonciation célinienne à partir de *Féerie*¹⁶¹, incarne cette image collective de la société, et pourrait devenir la victime d'un rire plus vicieux que guérisseur. Exclusif, le rire célinien permet la rupture entre narrateur et narrataire, ou plutôt l'effacement du visage du narrataire au profit de la figure narratrice : « le “ lecteur ” idéal de Céline, ce n'est que lui-même¹⁶² » écrit Thomas C. Spear à propos de *Féerie I*. Le rire célinien mortifie le dialogisme de l'esthétique romanesque (rapport narrateur / narrataire), après l'avoir mis en évidence, au soin d'une parole détachée, indépendante. Observons de plus près ce rire célinien :

Vous connaissez cette Grand-Place ? Celle à deux kiosques ? Même si les remparts sont broyés, sautés aux nuages, mon esprit sera là et c'est tout !... Je veux être que là, mon Mausolée ! Le 14 juillet aura qu'un temps ?... Soit ! Mais des fêtes ils en créeront d'autres ! et des plus baths ! bien plus exaltantes !... des foules comme jamais ! Les fêtes c'est des coups de cœur sans fin !... Ils en créeront des merveilleuses ! et les clebs leurs familles viendront exactement où je dis, boire, applaudir et faire pipi... les kiosques auront chaviré, ils giront naufragés, rouillés, y aura plus que moi pour les besoins... le jour j'aurai les oiseaux de mer... le René comme il est placé, isolé, pas illuminé, vous pensez si les gens s'y posent !... c'est un défilé incessant, les « la main dans la main d'idylle » et ceux qu'aiment mieux seuls... renfrognés rêveurs... tout ça va y chier au granit !... Je tiens pas à être tellement sali, moi ! J'aurais que des pipis où je vous dis...¹⁶³

L'extrait fait rire quand s'y trouvent tous les éléments essentiels à une esthétique grotesque, au sens bakhtinien du terme. Le principe de rabaissement qui ramène le discours plus près du corps est là, derrière un lexique de l'excrémentiel ; le principe de renversement aussi, avec cette filiation littéraire qui noue l'auteur à Chateaubriand, jusqu'à la caricature de ce modèle. Envisageant sa propre mort, le personnage Céline se compare, choisit l'emplacement de sa tombe prêt à défier, par une hiérarchie d'ordre scatologique, la figure de Chateaubriand. Le rire dérobe le thème de la mort à son sens tragique. L'esthétique grotesque ne propose pas d'issue après la mort, sinon celle de ce rire qui place toujours le sujet célinien en marge de cette unité collective et historique – ici figurée par l'image culturelle de

¹⁶¹ Sur la présence de ce lecteur dans *Féerie*, voir Alice Stakova, « Transfigurations d'un procès. Les narrataires céliniens dans *Féerie pour une autre fois I* », in : *Actes du XII^e colloque international L.-F. Céline, Céline classique, (3-5 juillet 1992)*, op. cit., p. 339-355.

¹⁶² Thomas C. Spear, « Le développement des voix narratives multiples : l'émergence du narrataire célinien », in : *Actes du colloque international de Paris, L.-F. Céline, (20-21 juin 1986)*, op. cit., p. 267.

¹⁶³ *Féerie I*, p. 123-124 L'analyse de cet extrait nous a été inspirée par une communication de Pierre-Marie Miroux qui mettait en évidence le rapport de Céline à l'œuvre de Chateaubriand, lors du colloque international Louis-Ferdinand Céline qui eut lieu dans la ville de Dinard en juillet 2010.

Chateaubriand. Le rire célinien traverse bien le texte, mais loin de participer à une unification, il propose ici un rejet.

Dépossédé de sa valeur humaniste parce qu'il ne croit pas dans le collectif, dans la norme donc, le rire célinien qui émerge des phénomènes de rabaissement et d'inversion perd sa qualité régénératrice. Le rire de Céline est là pour accuser l'endroit, lorsqu'il émerge de l'envers et de la distorsion organique. Le rire ne permet pas la régénérescence du sujet à l'intérieur du monde, mais l'évidement du monde sous le cautionnement du sujet. Car, « le rire c'est en soi ou y a rien¹⁶⁴ ». Cette impossibilité régénératrice du réalisme grotesque carnavalesque célinien a été expliquée par Yoriko Suguria, auteur d'un travail de thèse récent intitulé *Humour et Humeur chez Louis-Ferdinand Céline*, et dont la troisième partie explicite une « esthétique du noircissement » :

À cet égard, malgré l'abondance d'images de la vie matérielle, Céline a cruellement mis en évidence les traits modernistes dans son grotesque par le refus du corps maternel. La place publique, lieu privilégié dans la culture populaire du Moyen Âge et de la Renaissance revient chez lui non comme lieu totalement festif qui célèbre l'échange de la mort et de la renaissance, mais avant tout, comme lieu de libération des désirs refoulés de l'homme moderne. Céline met en avant une foule aussi enragée et frénétique que les soldats sur le champ de bataille au début de *Voyage* : l'image carnavalesque célinienne est indéniablement contaminée par l'image moderne de la guerre. Les hommes modernes se libèrent moins des contraintes sociales que de leur surmoi, ils laissent se déchaîner leur instinct destructeur, enfoui au tréfonds d'eux-mêmes. Dans ce grotesque, le corps maternel – la terre maternelle – a perdu pour toujours sa fonction reproductive¹⁶⁵.

Le grotesque bakhtinien, appliqué au texte célinien, suit la perspective d'une atténuation moderne. Le rire est là, les renversements sont là, la démesure est là, mais la revitalisation s'épuise. C'est que les éléments du grotesque bakhtinien décalqués sur fond de modernité, participent trop, pour Céline, à une vision organique pour devenir des éléments libertaires. S'il est une dimension carnavalesque chez Céline celle-ci se défend de toute régénérescence et puise son énergie dans un processus destructif toujours plus important¹⁶⁶. Est-ce à dire alors

¹⁶⁴ *Féerie I*, p. 46.

¹⁶⁵ Yoriko Suguria, *Humour et humeur chez Louis-Ferdinand Céline (Une esthétique du noircissement)*, op. cit., p. 351-352. Quelques pages plus loin, Yoriko Suguria explique que si la régénérescence du grotesque bakhtinien ne tient pas sur un plan organique et physique (à travers les images du corps) chez Céline, elle s'opère à travers une revitalisation langagière, sur un plan poétique. Nous n'entrerons pas ici dans la dimension grotesque des formes poétiques (d'écriture) célinienne – nous nous en tiendrons à une esthétique imaginaire du grotesque.

¹⁶⁶ Pour Isabelle Blondiaux, *Une écriture psychotique : Louis Ferdinand Céline*, op. cit., p. 95, le texte célinien signifie le passage de « la perception ambivalente proprement carnavalesque à la perception éclatée typiquement psychotique du monde », ce que Mikhaïl Bakhtine définit à partir de la seconde moitié du XVII^e siècle comme une « atomisation et un éparpillement du carnaval et de sa perception du monde. »

que la dimension du réalisme grotesque carnavalesque est chez Céline vouée à son échec ? Que le passage de la mort à la vie qui fait la fonction du grotesque se trouve bloqué ?

Le rire célinien n'en est pas pour autant stérile. Simplement, il se pourvoit d'une autre fonction. Le rire n'est plus un moyen de concilier l'homme et le monde, de ramener l'homme à la matière première pour le réinscrire dans un cycle vital, quand toute croyance en l'humanité collective s'effondre chez Céline. Le rire célinien, lié au grotesque, est un moyen de creuser l'écart entre l'homme individuel et le monde (collectif), d'offrir à l'écriture la liberté d'une affirmation individuelle, voire solitaire. Le rire célinien ne permet donc pas la régénérescence du monde à partir de l'unification du sujet, voire des sujets, au monde, mais la régénérescence du sujet individuel à partir de la dégénérescence du lien qui unit le sujet au monde. Il y a une négation accusatrice dans ce rire, mais il y a aussi une tentative de libération. Ces schèmes déconstructifs – le rabaissement et le renversement (ou l'inversion) – ne sont pas simplement le signe d'un regard pessimiste. Ils continuent de promouvoir le passage de la mort à la vie, mais en appuyant ce seuil sur une fracture : le rabaissement et le renversement qui provoquent le rire célinien défont le rapport organique du sujet au monde, mais répondent, par cette destruction, à un désir de liberté.

Le grotesque bakhtinien (rabelaisien), tel qu'on le trouve chez Céline, reste l'expression d'un désir (charnel) qui rend à l'écriture son plan de consistance. L'objet de ce désir s'est modifié : s'il désigne toujours une puissance de vie au cœur de la mort et des processus qui y conduisent, cet élan vital, qui se sert de la négation, ne cherche plus le soin de l'unité mais celui de la fracture.

2.2 Grotesque kayserien chez Céline ?

Si le texte célinien conserve la forme grotesque du réalisme populaire, il n'en possède pas la valeur organique. Le romantisme est passé par-là. La dimension grotesque dans le mouvement romantique traduit plus le caractère infini d'une individualité laissée à sa solitude devant le monde, que l'unification d'un sujet au monde pour la construction d'une individualité collective. Bakhtine est bien conscient de cette évolution, quand il tient dans son introduction à séparer ces deux dimensions du grotesque :

A la différence du grotesque du Moyen Âge et de la Renaissance, directement lié à la culture populaire et empreint d'un caractère universel et public, le grotesque

romantique est un grotesque de chambre, une manière de carnaval que l'individu vit dans la solitude, avec la conscience aiguë de son isolement. La sensation carnavalesque est en quelque sorte transposée dans le langage de la pensée philosophique idéaliste et subjective, et cesse d'être la sensation vécue (on pourrait même dire corporellement vécue) de l'unité, du caractère inépuisable de l'existence, qu'elle était dans le grotesque du Moyen Âge et de la Renaissance¹⁶⁷.

Cette fracture entre le sujet et le monde, présente dans les textes céliniens, est inhérente à l'évolution du grotesque qui apparaît dans la littérature du XIX^e siècle. Mais quand cette fracture participe dans le romantisme à donner un sens négatif à l'expression grotesque, elle pourrait chez Céline devenir un moyen de libération, rendre le désir du texte à sa satisfaction.

La fracture organique laisse place au sentiment de l'angoisse et de l'étrangeté et fait entrer dans le texte célinien une autre dimension du grotesque : « Pour Kayser, il [le grotesque] surgit dans le sentiment effrayant que toute la réalité se dérobe et nous devient étrangère¹⁶⁸ ». « Pour Kayser, écrit Mikhaïl Bakhtine – l'essentiel dans le monde grotesque c'est “quelque chose d'hostile, étranger et inhumain”¹⁶⁹ ». La dimension grotesque accompagne un vertige. La désagrégation du corps, son éclatement ou sa déliquescence, implique la fin de l'amalgame organique et le vertige de l'horreur. D'une esthétique de l'étrange, l'œuvre célinienne retient l'expression d'un organisme en faillite, d'une incohérence, d'un effondrement de la pensée et de ce lien conceptuel, rationalisé, qui unit le sujet et le monde.

Le grotesque, tel que l'envisage Kayser s'inscrit chez Céline après l'impossibilité du grotesque au sens bakhtinien. Les deux théories esthétiques expliquent le passage d'un corps vivant mais organique à un corps mortifié qui sombre dans l'a-formel. Car par désagrégation, le corps perd sa forme et suppose une incohérence. L'a-formel implique l'incohérence du grotesque chez Kayser, là où chez Bakhtine la déformation reste comprise dans la cohérence d'un organisme plus large, cyclique, métamorphique. Le grotesque de Kayser empêche la vitalisation bakhtinienne, et donne déjà une version plus moderne du grotesque, ou plutôt de ses blocages, de ses impossibilités, telles que nous pouvons les apercevoir chez Céline.

A privilégier les formes du grotesque populaire, à travers un traitement particulier du corps, en utilisant la démesure, en usant aussi du rire corporel et carnavalesque, l'esthétique célinienne montre son attachement à cette valeur grotesque tout en en signifiant l'épuisement fonctionnel, dérivant alors vers un grotesque de l'horreur tel qu'il se définit chez Kayser. Ce

¹⁶⁷ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, op. cit., p. 47.

¹⁶⁸ Dominique Iehl, *Le grotesque*, op. cit., p. 13.

¹⁶⁹ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, op. cit., p. 57.

passage du grotesque bakhtinien au grotesque kayserien peut apparaître négatif. Pour Kayser, l'incohérence du monde ressentie par le sujet ressort d'un processus d'aliénation¹⁷⁰ : le sujet est passif devant des forces irrationnelles ou mauvaises – ces forces font dire à Dominique Iehl que le grotesque de Kayser se rapproche de la dimension fantastique dont parle Roger Caillois. Si l'horreur semble emporter et envahir l'univers célinien, au point de rendre le sujet passif, ou impuissant (face à la guerre notamment), la forme grotesque, aussi négative soit-elle, reste libératrice chez Céline, là où elle est aliénante chez Kayser. C'est que le sentiment d'aliénation ne se situe pas au même niveau. Aussi tragique le grotesque soit-il chez Céline, il permet la libération du texte célinien vis-à-vis du format organique : l'aliénation est chez Céline liée à un rapport organique entre le sujet et le monde, non à l'angoisse que suppose sa fracture.

Chez Céline, les dimensions de l'angoisse, de l'étrange, de la stupeur, qui donne au grotesque un sens tragique sont moins la marque d'une aliénation, que celle d'un dessaisissement. Ou plutôt, le dessaisissement s'affirme comme l'issue d'un processus aliénant. Il y a une libération dans ce sentiment de peur, un « dessaisissement de la capacité intentionnelle du sujet¹⁷¹ » qui importe à sa libération, là où chez Kayser la peur, l'angoisse, resserre de façon négative, aliénante, le rapport du sujet au monde. Certes, le sujet, en proie à la peur, construit un monde menaçant, qui inspire l'horreur et la douleur. Promoteur de cet univers menaçant, le sujet en est à la fois le créateur et la victime : il s'autodétruit. Or, c'est par cette autodestruction que la libération du sujet célinien s'opère. Poussant ce sentiment de peur jusqu'à sa propre limite expressive, jusqu'aux déformations d'un grotesque de l'horreur, le sujet se libère affectivement.

¹⁷⁰ Cette aliénation du sujet devant le monde est liée à un sentiment de peur. Cette peur est moins liée chez Kayser à l'appréhension de la mort qu'à l'effroi que peut susciter la réalité. C'est ce qu'explique Yoriko Suguria dans *Humour et humeur chez Louis-Ferdinand Céline (Une esthétique du noircissement)*, *op. cit.*, p. 344 : « Le grotesque kayserien est essentiellement quelque chose d'hostile, d'étranger et d'inhumain, il glace notre rire par l'horreur. Loin de rendre sa vitalité à la vie, le grotesque moderne fait plus éprouver l'horreur de la vie, plus l'effroi de la réalité que la mort elle-même : “ We are so strongly affected and terrified because it is our world which ceases to be reliable, and we feel that we would be unable to live in this changed world. The grotesque instills fear of life rather than fear of death” [Wolfgang Kayser, *The Grotesque in art and literature*, *op. cit.*, p. 184-185]. » Cette peur de la réalité, plus que de la mort, rapproche l'imaginaire célinien de cette vision moderne du grotesque : *Id.* p. 338 : « Or, dans *Voyage*, ce qui terrifie au plus haut point Bardamu est en réalité moins la mort elle-même que la vie réelle, c'est “l'horreur des réalités”. »

¹⁷¹ Pierre Kaufmann étudie ce dessaisissement du sujet sous l'effet de la peur dans son ouvrage : *L'expérience émotionnelle de l'espace*, Paris, Vrin, 1977 (1^{ère} éd. 1967), p. 29-30 : « [...] nous comprendrons donc que la dislocation de la perception significative soit corrélative d'une modification caractéristique du rapport de communication : ces phénomènes expriment, sur le versant perceptif et sur le versant intersubjectif de l'expérience, le dessaisissement de la capacité intentionnelle du sujet. Je ne prends pas peur, avons-nous dit, d'un mobile parce qu'il fonce en ma direction ; je le perçois comme fonçant dans ma direction parce que je prends peur. »

Cette libération, par une peur qui conduit à l'autodestruction du « je », pourrait porter le nom d' « abjection ». Le lien entre l'horreur et l'abjection est net chez Céline, comme a su le remarquer Julia Kristeva:

Le récit célinien est un récit de la douleur et de l'horreur non seulement parce que les « thèmes » y sont, tels quels, mais parce que toute la position narrative semble commandée par la nécessité de traverser l'abjection dont la douleur est le côté intime, et l'horreur le visage public¹⁷².

Le grotesque n'est-il pas une façon chez Céline de proposer une esthétique de l'abjection en même temps que son dépassement ? Ne s'agit-il pas de construire une imaginaire de la douleur et de l'horreur pour mieux en sortir, cautionner le dessaisissement du sujet vis-à-vis du monde ? Mais comment ?

Saoul de morphine et de douleurs vous êtes !... Douleurs excruciantes... le terme est plus dans le dictionnaire « excruciantes »... pourtant c'était un terme riche, il évoquait cru, arrachait... vous l'oubliez pas dans l'oreille... les conjurés l'ont supprimé... il fallait !... il fallait !... leur tâche !... pâlir, appauvrir notre langue !... si tant que même à l'agonie, bientôt, vous pourrez plus râler en propre... faudra que vous empruntiez au volske, au syrioperse, à l'angloslangue...¹⁷³

La langue est trop appauvrie pour expliquer l'intensité intime de la douleur. Les mots ne suffisent pas à expliciter cette déchirure du corps, ce corps arraché. Dépourvu de langage, la douleur verse dans l'extériorisation gestuelle et sonore de l'horreur. Dans *Féerie II*, la tête écrasée du personnage Normance prolonge le fil rouge de la trépanation célinienne. Normance, par un effet-miroir, extériorise la douleur du personnage célinien, en affiche le « visage public ».

Normance qui s'est relevé ! l'énorme !... il s'est décollé du mur !... je vois sa tête !... sa tête entière... elle fait qu'un caillot sa tête, je vous ai déjà dit, un pâté de sang... on lui voit plus du tout les yeux... qu'un trou pour la bouche !... dans son caillot de tête un trou !... il grogne par-là... il respire par-là... Il grogne plus fort que Piram ! oh, quel énorme être ! pas à croire la carrure qu'il a !... [...] le pâté de sang lui recouvre la face... il a que le trou pour grogner... un coup, il aboye ! il grogne plus !... il aboye si fort qu'il chavire presque...¹⁷⁴

Normance incarne un défaut de vision, un défaut de parole, un défaut de pensée. Ce trou de la bouche auquel il est réduit ne lui sert plus qu'à l'expression de la douleur, à ce cri

¹⁷² Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, op. cit., p. 165.

¹⁷³ *Féerie I*, p. 119.

¹⁷⁴ *Féerie II*, p. 397.

assimilé – nous l’avons vu – chez Céline à l’aboiement. L’animalité du personnage préfigure quant à elle une vision d’horreur devant laquelle le narrateur lui-même, par effet de répétition, semble manquer de mots. Normance est une projection angoissée du personnage Céline, mais par ce dédoublement, ce dernier se libère.

L’image du corps est grotesque dans l’abjection parce qu’elle est traitée dans une démesure physique et psychique qui finit par détruire son propre objet. Dans l’exemple cité, l’obésité de Normance est illustrative de cette démesure. La violence du grotesque célinien consiste en un entrain du texte vers une démesure où chaque forme, physique ou conceptuelle, se trouve excédée au point de perdre ses propres lignes, sa logique. Cette incohérence dépend moins d’une incapacité du texte à signifier que d’un excès sémantique. Le texte célinien se défait de l’impasse idéologique et organique en touchant à cet excès, c’est-à-dire aussi à son autodestruction.

Un quelque chose que je ne reconnais pas comme chose. Un poids de non sens qui n’a rien d’insignifiant et qui m’écrase. A la lisière de l’inexistence et de l’hallucination, d’une réalité qui, si je la reconnais, m’annihile. L’abject et l’abjection sont là mes garde-fous. Amorces de ma culture¹⁷⁵.

L’abjection est une forme de sacrifice : celui du texte qui sacrifie sa forme, sa pensée sous-jacente, à l’intensité de son désir propre, celui d’un texte qui sacrifie l’enveloppe organique à l’expression de son corps sans organes. Car par l’abjection, l’écrivain fait l’expérience de l’impensable¹⁷⁶. L’abjection, grâce aux réactions affectives de la douleur et de l’horreur, construit la relation du sujet au monde comme une conciliation impensable. L’abject est à la fois un mode de fascination du « je » devant l’horreur de la réalité extérieure, et une manière, par la démesure et l’impensable de décrédibiliser cette relation du « je » au monde. L’abject rétablit le contact du sujet au monde, stipulant leur confusion par la fascination, tout en conservant leur altérité par une répulsion.

L’abjection célinienne reprend la vision du grotesque au sens romantique (Kayser), en utilisant la déformation comme moteur d’angoisse et de peur. Mais l’abjection célinienne, entre douleur et horreur, trouve dans cette vision angoissée le moyen de rétablir le contact du sujet au monde tout en figurant un « dessaisissement » (et non plus un emprisonnement).

¹⁷⁵ Julia Kristeva, *Pouvoirs de l’horreur*, op. cit., p. 10.

¹⁷⁶ *Id.*, p. 9 : « Il y a, dans l’abjection, une de ces violentes et obscures révoltes de l’être contre ce qui le menace et qui lui paraît venir d’un dehors ou d’un dedans exorbitant, jeté à côté du possible, du tolérable, du pensable. C’est là, tout près mais inassimilable. »

Le grotesque, dans le sens que lui donne Kayser, amènerait le texte à une définition malheureuse du désir, représentant un sujet angoissé par sa solitude devant un monde effrayant, désireux d'unité. La reformulation célinienne de ce grotesque, par l'abjection, rend au sujet le pouvoir de sa liberté, car dans cette vision angoissée, le sujet trouve le moyen d'une relation au monde plus affective et la possibilité d'échapper à lui-même, c'est-à-dire aussi à la douleur et à l'horreur que suppose cette relation.

2.3 Grotesque célinien ou « réalisme loufoque » dans *Féerie*

Par une dissolution formelle et sémantique, liée à un emportement du côté de l'abjection, se construisent les textes de *Féerie*. En miroir de sa propre décadence, le corps se libère, et libère parallèlement le texte. Il importe de toucher cette face abjecte, pour que l'énergie corporelle s'échappe de l'organisme le laissant pour lors impensable. La libération par l'impensable permet au roman célinien de réintégrer l'absurde, le cocasse, et le comique au cœur du tragique ou de l'insanité. Le grotesque de l'abjection retrouve alors les formes d'un grotesque plus comique :

Avec *Féerie* tout est autre !... la circonstance est tragique mais vous êtes plus qu'à la hauteur !... votre moral est extraordinaire !... Sacripant ! vous hoquez ! fumiste ! La Mort ? Tудieu !... par le bon bout !...¹⁷⁷

Dès que la stabilité des formes disparaît, dès que le système de pensée est rendu à sa vanité rationnelle, le texte célinien devient une énonciation en puissance : ainsi doit être compris le second tome de *Féerie pour une autre fois* où, selon Dominique Iehl, « tous les styles du grotesque s'y mêlent en un extraordinaire enchevêtrement¹⁷⁸ ». *Féerie pour une autre fois* s'ouvre à tous les possibles. Cette ouverture et ce mode en puissance suffisent à réintégrer les formes du grotesque dans une démarche positive, et à concevoir le grotesque comme ce « plan de consistance » qui ramène le texte célinien à la résolution (infinie) de son désir.

Ce que Pierre Jourde appelle « l'effet loufoque¹⁷⁹ » pourrait bien résumer la portée constructive et inédite du grotesque célinien. Cet « effet loufoque » tire de la déréalisation des formes, par le grotesque, une dimension « incongrue ». L'incongru ressemble à « l'effet de

¹⁷⁷ *Féerie I*, p. 119.

¹⁷⁸ Dominique Iehl, *Le grotesque*, op. cit., p. 117.

¹⁷⁹ Pierre Jourde, *Littérature et authenticité*, op. cit., p. 182-183.

réel » de Barthes, mais à l'envers. Le détail, privilégié chez Barthes pour sa qualité anodine et pour son « injustification » narrative (accès à une neutralité)¹⁸⁰, est traité ici pour sa qualité incongrue, c'est-à-dire en ce qu'il est capable de vider de signification l'ensemble auquel il appartient, de « déconceptualiser », ou « désémantiser » l'ensemble. Après des mécanismes de déformation qui atteignent le corps, de son renversement à son abjection, le texte célinien garde un détail, un aspect qui importe nullement à la cohérence de l'ensemble, et crée, par dérision un effet loufoque, incongru. Ce détail, aussi déréalisant soit-il, protège le texte célinien de toute annihilation formelle. Le texte perd, certes, ses limites formelles, mais réduit à un détail incongru, il se maintient à la limite de son existence.

Maintenant elle [Mimi] est sur la dunette ! ... et elle se met à se déshabiller !... elle ôte tout ! il lui reste plus que sa perruque !... elle se débarrasse !... crinoline ! jupons ! mantille ! elle se fout à poil !...¹⁸¹

La Mimi va faire pipi... elle s'accroupit... je vous raconte tout... elle a gardé ses bas noirs !... que ses bas noirs !... ainsi en position de pipi elle est à hauteur de Jules, en tête à tête... elle le cajole, elle l'embrasse !... elle lui rajuste sa crinoline, sa mantille, tout ce qu'elle y a mis sur les épaules ! qu'il ait pas froid ! elle lui enfonce bien sa perruque... le vent !¹⁸²

Cette scène de dénudement illustre bien la façon dont le texte célinien se défait de ses enveloppes apparentes, quitte son costume pour ne garder que le corps nu, défait de ses couches stratifiées. Des détails demeurent pourtant : une perruque d'abord, des bas noirs ensuite. La modification des détails importe à l'incohérence de l'ensemble et empêche une symbolisation trop nette de la scène. Les détails ne sont pas incongrus en eux-mêmes (motifs d'une sensualité charnelle qui appartient au costume d'ensemble du personnage Mimi), mais ajoutent au texte une touche d'ambiguïté lorsqu'ils se modifient. La scène, à symboliser un processus de déstratification, est comme atténuée par un détail qui se désolidarise de l'ensemble et favorise une incohérence lorsqu'il se transforme (la « perruque » se transforme en « bas noirs »).

Le dénudement grotesque du corps (mécanisme de rabaissement grotesque – Mimi accroupie à la hauteur de Jules) ne s'opère pas intégralement. Le corps ne saurait perdre totalement son apparence, son costume, mais continue de se maintenir à l'orée de son inexistence. Le reste d'habit qui recouvre le corps de Mimi protège le corps de sa perdition

¹⁸⁰ Roland Barthes, « L'effet de réel » (*Communications 11*, 1968), in : G. Genette et T. Todorov, *Littérature et réalité*, op. cit., p. 81-90.

¹⁸¹ *Féerie II*, p. 387. Nous soulignons dans le texte.

¹⁸² *Id.*, p. 390. Nous soulignons dans le texte.

formelle. La renaissance qui accompagne l'élévation de Mimi sur le trône de Jules – « il fait un temps magnifique ! un soleil de renouveau ! Mimi aussi est un renouveau !¹⁸³ » – est inséparable de cette question du détail, capable, par son incohérence, de freiner la cohérence mortifère du récit, voire d'en renverser le sens : protégé de l'annihilation formelle par quelques détails, le dénudement peut s'affirmer comme un principe vital. Tout semble être une question de limite, c'est-à-dire – pour la représentation – une question de détail.

L'effet loufoque causé par ces détails, dans *Féerie*, donne à voir un spectacle vivant au cœur même de l'action mortifère. Le grotesque reste l'affirmation de cette forme en présence, où la vie se définit dans son contact direct avec la mort, à partir de cette image instantielle de la mort. Suspendue, en équilibre comme le personnage Mimi qui retrouve Jules, l'énonciation célinienne, dans *Féerie*, se situe sur une brèche, menacée de disparaître, de s'autodétruire, et pourtant peut-être jamais aussi vivante et présente au lecteur. Toute une critique des modes grotesques permet au texte célinien de construire son propre grotesque. Le grotesque célinien émerge dans l'instant où la vie entre en contact avec la mort, où la force vitale de l'écriture (du récit mais aussi de l'énonciation) rencontre sa force de destruction. Le grotesque célinien est la révélation expressive d'un texte saisi dans sa propre limite (d'existence), ambigu et intense. En cela, le grotesque célinien est l'expression même de ce corps sans organes que nous essayons ici de comprendre, l'expression d'un désir de vie (celui d'écrire) qui ne peut se comprendre qu'au cœur de sa propre destruction formelle et conceptuelle.

Le grotesque, relativement à l'expression du corps sans organes, imposerait-il une nouvelle lecture des textes céliniens, une lecture moins analytique qu'affective ? N'est-ce pas alors tout l'espace de représentation qui est marqué, en sa construction, par cette dimension affective ? L'émotion est un principe de déconstruction qui implique un nouveau mode de lecture. C'est en tous les cas ce que Pierre Kaufmann tend à remarquer. Nous pourrions rapprocher son propos des textes de *Féerie* qui, emportés par cette dimension grotesque, s'affirment émotionnellement :

L'objet menaçant, dirons-nous, n'est pas simplement démesuré, il glisse dans l'énorme, la présence irritante n'est pas simplement équivoque, elle se dérobe, la joie ne vise pas simplement la présence des choses comme immédiatement significative, elle célèbre leur délivrance. Au regard de ces variations, le privilège du réel se trouve en effet suspendu, mais cette suspension n'exige plus de nous une justification réflexive ; elle consacre la précarité d'une organisation spatiale dont les modifications ne sauraient être confortées à la position intrinsèque d'un réel extérieur, puisque cette

¹⁸³ *Id.*, p. 387. Sur l'aspect symbolique de cette scène, voir l'ouvrage de Denise Aerbersold, *Goétie de Céline*, *op. cit.*, p. 299-300.

position même trouve son fondement dans la restitution d'une organisation spatiale stabilisée¹⁸⁴.

Contre toute justification réflexive, en tentant de saisir au contraire le rapport émotionnel qui unit le sujet au monde à partir de ce corps sans organes, nous voudrions comprendre la construction de ce nouvel espace romanesque. Quel fonctionnement spatio-temporel appelle un texte qui désire se situer à la limite de sa négation et de sa présence ?

Défaisant l'écriture d'une vision organique, le texte célinien se veut moins structurel, moins rationnel, et plus viscéral. Il reste construit à partir d'un noyau charnel, d'un corps dénué de toute fonction organique, ce qu'Antonin Artaud appelle « corps sans organes ». Mais comment se définit un texte écrit ou lu à partir d'un corps sans organes ? Le terme de définition n'est pas approprié quand le corps sans organes échappe à toute conceptualisation pour apparaître à travers la pratique de l'écriture.

Les romans de *Féerie pour une autre fois* valorisent la pratique de l'écriture qui leur donne naissance par un discours où se mêlent diverses disciplines artistiques : la danse de l'envers, la dissonance musicale, et le « théâtre de la cruauté » célinienne éloignent tour à tour l'écriture de son abstraction pour la ramener du côté d'un corps en mouvement, libéré par autodestruction, le corps sans organes.

Cette autodestruction n'est pas l'effet d'un nihilisme ou d'un pessimisme, qui restent des formes actives de la pensée, mais une manière de déstratifier le corps du texte pour que celui-ci se défasse de ses couches apparentes, organiques (structurelles, conceptuelles). Une désarticulation événementielle, une spatialisation haptique, un mouvement nomade composent un espace romanesque qui laisse l'écriture dans la transparence de son énergie constitutive. Cette énergie constitutive ne saurait donner lieu à un espace romanesque achevé, mais le figurerait dans l'acte de sa production. Cet espace romanesque là est à l'image du corps sans organes qui anime l'écriture. Le texte agit tel un corps libre, moins formel qu'informel, c'est-à-dire dont la forme serait traversée par un perpétuel mouvement.

Ce mouvement qui anime le texte est celui d'un désir qui ne rend pas l'écriture à son absence mais définit son « plan de consistance ». La présence de l'écriture est liée à la

¹⁸⁴ Pierre Kaufmann, *L'expérience émotionnelle de l'espace*, op. cit., p. 19-20.

reconnaissance de son désir propre. La difficulté du texte célinien est que ce désir d'écriture tient au saisissement d'un instant intense et ambivalent, celui où se confronte à l'acte mortel une définition vitale et existentielle. Ce désir d'écriture, palpable derrière les expressions du grotesque célinien, renvoie à l'image du corps sans organes, ce corps défait de sa réalité apparente mais rendu à sa liberté vitale. Le corps sans organes impulse l'écriture célinienne jusqu'à déterminer l'ouverture et le mouvement de son espace romanesque. Le corps sans organes est ce qui justifie l'existence de l'écriture, mais aussi ce qui lui échappe, ce qu'elle cherche à saisir, ce qu'elle désire.

Le corps sans organes est, par nature, ce qui pousse l'écriture à sa déstratification. Le corps sans organes est, par fonction, ce qui conduit l'écriture au plus près du désir qui l'anime. De la rencontre entre l'écriture célinienne et ce qui la motive en propre émerge une intensité sans pareil dans l'œuvre romanesque célinienne. Cette écriture romanesque, ainsi rendue à son intensité, exigerait une nouvelle définition de la spatio-temporalité célinienne. En observant plus précisément la constitution de cet espace romanesque, de ses données spatio-temporelles, peut-être serions-nous à même de comprendre ce qui échappe à la conceptualisation, à la définition : cette intensité d'écriture, cette écriture animée par un corps sans organes ?

2) Intensité et étendue du corps sans organes pour une nouvelle définition de la spatio-temporalité célinienne

a) Corps sensible, corps propre, corps sans organes

A vouloir replacer le corps au centre d'un processus créatif, nous nous inspirons d'une démarche analytique proposée par des sémioticiens tels que Jacques Fontanille. L'analyse du sémioticien met en avant une spatialité singulière selon laquelle, à partir d'un corps central, énonciatif, se coordonnent une intensité et une étendue de sens dans un texte romanesque. Un espace sémiotique se forme et se transforme. Cet espace sémiotique pourrait nous aider à mieux comprendre l'aspect informel de l'espace de représentation célinien des *Féerie*, ce mouvement qui traverse les formes initialement figées de l'écriture.

Jacques Fontanille détermine deux plans du langage à partir desquels s'élabore l'acte sémiotique : le plan de « l'expression » qui renvoie le discours à un monde extérieur, le plan du « contenu » qui renvoie le discours à un monde intérieur. La frontière entre le monde extérieur et le monde intérieur au discours, entre « expression » et « contenu », « n'est rien d'autre que la position que le sujet de la perception s'attribue dans le monde, quand il s'efforce d'en dégager le sens¹⁸⁵ ». Cette frontière mouvante est essentielle à la dynamique du « dialogue sémiotique ». Par là, Jacques Fontanille indique que le sens dépend du point de vue du sujet porté sur le monde : que celui-ci se place en avant par rapport à une perception, ou en retrait de cette perception, le sens donné à l'objet perçu est prêt à changer.

Le plan de l'expression sera appelé « extéroceptif », le plan du « contenu » « intéroceptif ». Le « corps propre », défini par un plan « proprioceptif », essentiel au dégagement du sens, se positionne entre le plan intéroceptif et extéroceptif et assure leur dialogue¹⁸⁶.

Il faut distinguer le « corps sensible » du « corps propre »¹⁸⁷. Le « corps sensible » désigne ce qui permet le contact entre le sujet et le monde, et active l'opération perceptive. Le « corps propre » est ce corps qui possède une proprioceptivité, c'est-à-dire une capacité à unir le plan extéroceptif (expression) et le plan intéroceptif (contenu) du langage. Le corps propre permet l'émergence du sens selon les deux plans du langage, extéroceptif et intéroceptif, et en reçoit aussi l'incidence. La sémantique dégagée par les deux plans du langage construit en retour le plan proprioceptif du langage, cette dimension constitutive du corps propre. Ce corps n'est pas seulement, pour Jacques Fontanille, un point central qui permet la définition des différents plans sémantiques, c'est une « enveloppe sensible » qui confère au sujet sa conscience d'être au monde¹⁸⁸.

Le corps propre permet la détermination du sens et, par ce sens, solidifie le rapport de l'être au monde. La conscience d'être au monde du sujet est liée à l'émergence d'un sens qui naît de l'entrecroisement de l'intéroceptif et de l'extéroceptif, qui naît de l'opération perceptive et des choix qu'elle entraîne, du positionnement du corps sensible du sujet dans le monde.

Parler du « corps propre » plutôt que du sujet permet de prendre quelques précautions, de sortir du champ de la subjectivité, et d'y substituer celui de la présence. Le corps propre

¹⁸⁵ Jacques Fontanille, *Sémiotique du discours*, op. cit., p. 34.

¹⁸⁶ *Id.*, p. 35 Jacques Fontanille fait référence à ce qui apparaît déjà chez A.J. Greimas (*La sémantique structurale*, 1966).

¹⁸⁷ *Id.*, p. 41.

¹⁸⁸ Voir ci-dessus p. 416.

désigne ce corps qui aura su se rendre présent à lui-même dans l'acte d'énonciation. Définissant le champ de l'intéroceptivité (= du contenu), « le corps propre se tourne vers ce qui suscite en lui une intensité sensible (perceptive, affective)¹⁸⁹ », et accomplit une action nommée « visée ». Définissant le champ de l'extéroceptivité (= de l'expression), « le corps propre perçoit des positions, des distances, des dimensions, des quantités¹⁹⁰ », et accomplit une action nommée « saisie ». Le contenu, produit sémantique du plan intéroceptif, renvoie à une action de visée, c'est-à-dire à l'intentionnalité du corps propre. L'expression, produit sémantique du plan extéroceptif, renvoie à une action de saisie, c'est-à-dire à la capacité d'ouverture du corps propre devant l'extérieur. L'acte de visée ressort de la capacité d'intensité du corps propre. L'acte de saisie ressort de la capacité d'étendue du corps propre.

Le centre de référence du corps propre est défini par le « corps sensible » qui devient le « lieu de l'intensité maximale pour une étendue minimale ». La présence étendue du corps propre (qui court alors vers son absence : présence diluée) est définie par des « horizons », construits par une « intensité minimale pour une étendue maximale¹⁹¹ ».

L'écart entre le centre sensible et les horizons du corps propre définit une « profondeur¹⁹² ». Deux types de profondeur peuvent apparaître : une profondeur dite « progressive », d'ordre cognitif, selon laquelle l'étendue est supérieure à l'intensité ; une profondeur dite « régressive », d'ordre émotionnel, selon laquelle l'intensité est supérieure à l'étendue. Penser un texte comme un complexe d'intensité et d'étendue, à partir de ce centre de référence qu'est le corps sensible, c'est lui donner une profondeur sémantique, et comprendre à l'intérieur du texte le trajet du sens, entre une zone sensible et une zone cognitive. Par là, il s'agira pour nous de reconnaître les priorités du texte célinien, et la spatio-temporalité qu'elles induisent.

Jacques Fontanille, s'inspirant de la phénoménologie de Maurice Merleau-Ponty, parle d'un « corps propre », et intègre dans cette définition le corps compris à la fois comme unité sensible et comme lieu ou moyen d'une conscience ontologique. Ce double enjeu du « corps propre » rappelle le « corps sans organes » de Gilles Deleuze et Félix Guattari. Pourtant, le « corps sans organes », né de la transformation de l'organisme, de l'opposition à un système structurel, rationalisant et subjectif, ne correspond pas entièrement au « corps propre » de Jacques Fontanille, même s'il le recouvre. Le corps propre de Fontanille existe entre une zone sensible et une zone cognitive, entre intensité et étendue, entre contenu et expression, dans

¹⁸⁹ Jacques Fontanille, *Sémiotique du discours*, op. cit., p. 93.

¹⁹⁰ *Ibid.*

¹⁹¹ *Id.*, p. 96.

¹⁹² *Id.*, p. 97.

une profondeur régressive ou progressive. Le corps sans organes résulte d'une accentuation de l'intensité et d'une atténuation de l'étendue. Le corps sans organes n'est qu'une solution donnée parmi les possibilités du corps propre, qui pourrait tout aussi bien être envisagé comme organisme (une étendue maximale pour une intensité minimale). Le corps sans organes lutte contre l'étendue du corps sensible, contre le passage du sensible au cognitif (ou à l'intelligible). Le corps sans organes ressort d'un corps propre renforcé dans sa présence, dans son intensité, qui ne saurait d'ailleurs exister qu'en intensité. Le corps sans organes est le produit d'une profondeur analysée comme « régressive », suivant la sémiotique de Jacques Fontanille.

Nécessitant la présence de l'organisme, le corps sans organes implique la présence corrélatrice d'un système d'étendue, d'un système d'horizons. Postuler la présence d'un corps sans organes revient, certes, à reconnaître l'intensité du corps propre, mais non à nier ses possibilités extensives, ses horizons, son étendue. La pratique du corps sans organes et la définition de l'organisme ne résultent peut-être que de la prise de position de ce corps propre sur le monde, du choix entre une présence intensive (intensité) et une présence extensive (étendue). Analyser ce complexe sémiotique d'intensité et d'étendue, c'est pour nous approfondir l'analyse du texte déterminé par un corps sans organes en regard d'une dimension organique, c'est aussi comprendre la direction sémiotique que prend le texte célinien derrière cette donnée du corps sans organes. Quel sens émerge d'un texte construit à partir d'un corps sans organes, c'est-à-dire d'une intensité forte et d'une étendue réduite ? Quelle spatio-temporalité révèle cette identification sémiotique du texte ? Quel espace de représentation détermine cette spatio-temporalité ? Quelle définition de l'espace romanesque en émerge ?

b) L'intensité du corps sans organes : pour une écriture sensitive et intuitive

Le corps sans organes, ce corps dépouillé de sa structure corporelle, organique, et rendu à sa chair, occupe le centre de référence du texte de *Féerie*, c'est-à-dire la place de ce corps sensible à partir duquel la relation du sujet au monde s'opère de façon perceptive, mais aussi de façon sémiotique (corps propre) dans un processus d'écriture. La place centrale et l'importance données à ce corps sans organes construisent un langage de l'intensité. Nous avons déjà pu percevoir à travers une esthétique grotesque célinienne la part faite à cette

intensité dans l'écriture de *Féerie*. Nous voudrions comprendre le rapport précis entre cette intensité et ce corps sans organes, ainsi que l'effet de cette intensité sur la construction de la spatio-temporalité célinienne, prêt à donner lieu à un nouvel espace romanesque.

1. Un texte conçu comme un corps sans organes : vers une intensité d'écriture

Le corps sans organes, dont parlent Félix Guattari et Gilles Deleuze, ne peut se définir qu'en intensité et par les intensités qui le traversent, mais ne saurait en déterminer le lieu. Il n'est pas le lieu de l'intensité, car il ne se délimite pas mais s'appréhende dans son mouvement, ses déplacements entre le plan qui le stratifie (organisme / zone cognitive) et le plan qui le libère (corps sensible / zone émotionnelle). Avec ces deux plans se retrouvent ce que Jacques Fontanille nomme « expression » et « contenu », et qui sont les produits sémantiques de « l'extéroceptivité » et de « l'intéroceptivité ». Entre ces deux plans, s'affiche ce corps sans organes, ce mouvement intense, qui s'affirme en prenant de la vitesse, en intensité, et qui renvoie à ce que Jacques Fontanille appelle le plan « proprioceptif ».

Le corps sans organes n'est pas le lieu de l'« intensité » comme peut l'être le corps sensible, centre de référence du processus perceptif et sémiotique. Le corps sans organes reste un mouvement vers ce corps sensible, vers l'intensité. Le corps sans organes peut bien partir de l'organisme, de l'extérieur, des horizons, du champ extéroceptif (le monde > le sujet), il se dirige vers ce centre sensible en un mouvement que nous pourrions qualifier de centripète, et qui participe à cette révélation intensive du texte. Le corps sans organes, traversé par des intensités, pousse le texte à se diriger vers ce centre sensible et charnel qui compose l'écriture.

Dans *Féerie I*, nous assistons à une force centripète qui pousse le récit à se recentrer sur le personnage : la prison contraint le discours à ce recentrement et empêche l'évasion imaginaire et mémorielle du personnage – nous analyserons ce blocage ultérieurement¹⁹³. La force centripète qui ramène sans cesse le récit au temps et à l'espace de la prison s'exerce, en-dehors de cette contrainte, par nécessité, comme pour caractériser le centre de la représentation : ce corps du personnage. La prison trouve un caractère essentiel et ontologique¹⁹⁴ grâce à ce corps qui, à mesure du récit, se détache de son enveloppe organique.

¹⁹³ Voir ci-dessous p. 477 *sq.*

¹⁹⁴ Ce caractère ontologique de la prison a été défini par Alain Cresciucci dans *Les territoires céliniens, op. cit.*, p. 220 : « Parler de la prison de l'intérieur, c'est vouloir en désigner l'essence. »

Ce dénudement du corps, ce dévoilement accorde à ce mouvement centripète cette fonction ontologique. Il s'agit de poser l'être en présence, c'est-à-dire dans une intensité essentielle et non conceptuelle. De même que ce mouvement centripète met en péril les déplacements et l'évasion nécessaire à une représentation, il met en péril les critères conceptuels de cette représentation, pour s'adonner à la présentation de ce corps sensible et essentiel qui définit l'être célinien en présence.

Dans *Féerie II*, la force centrifuge qui concurrence ce mouvement centripète tend à prendre de plus en plus de place – nous reviendrons sur ce double mouvement¹⁹⁵. Cependant, le « je » célinien reste maître du déplacement du récit, c'est-à-dire aussi de son immobilisme. Focalisé sur le lieu de Montmartre, *Féerie II* est un récit qui semble être tenu par une subjectivité forte, posée en présence. Montmartre n'est pas un lieu anodin. Proche de la Place Clichy qui constitue le centre spatial du *Voyage au bout de la nuit*, Montmartre¹⁹⁶ joue un rôle central en même temps qu'identitaire par rapport à l'ensemble de l'œuvre romanesque célinienne. Au centre de l'œuvre célinienne, les romans de *Féerie* sont entièrement dévoués à la présentation d'un centre romanesque. Montmartre, identité géographique, en proie à un bombardement, est victime d'une autre forme de dénudement. Comme le corps du personnage en prison, le centre géographique du roman, Montmartre, se défait de son enveloppe organique, c'est-à-dire de l'unité d'ensemble à laquelle il appartient et qui lui confère son identité : l'œuvre célinienne. Montmartre se dénude de son identité d'ensemble, tel un centre qui se détache de son espace de représentation. L'affirmation du centre au cœur d'un espace romanesque, jusqu'à la contestation de cet espace de représentation, est liée à la fonction inorganique de ce mouvement centripète. Le mouvement centripète révèle le centre dans une nudité qui met en défaut la représentation, c'est-à-dire une identité romanesque, pour valoriser son intensité. Le lieu se défait de son identité pour s'imposer dans une nudité essentielle. Là encore, la recherche de l'unité essentielle est privilégiée. Montmartre dans *Féerie II* est le reflet de ce corps posé comme essentiel dans *Féerie I* qui, à force de perdre son identité, se rapproche de l'être qui le compose, intense mais fuyant, ce corps sans organes.

Le corps sans organes figure la part émotionnelle et affective du « corps propre » de Jacques Fontanille. C'est alors toute l'écriture qui se définit comme « intensité ». L'intensité

¹⁹⁵ Voir ci-dessous p. 500 sq.

¹⁹⁶ Alain Cresciucci, *Les territoires céliniens*, op. cit., p. 233 : « La relation Céline / Montmartre est présente depuis la première page de *Voyage au bout de la nuit* avec la mention inaugurale de la place Clichy. » Sur la vision de Montmartre, à travers le rôle central joué par la Place Clichy dans *Voyage*, voir Nicholas Hewitt, « *Voyage au bout de la nuit* : voyage imaginaire et histoire de fantômes », in : *Actes du colloque international de la Haye, L.-F. Céline (25-28 juillet 1983)*, op. cit., p. 9-21.

pose le problème de l'aveuglement. La représentation est comme aveuglée par cette unité centrale posée en présence, en intensité, mais incapable de représentation¹⁹⁷.

2. Intensité et neutralité pour une écriture sensitive

Gilles Deleuze et Félix Guattari rappellent que si le corps sans organes est traversé par l'intensité, c'est qu'il se dérobe à la stratification du savoir, c'est-à-dire – pour Fontanille – au plan cognitif du langage, et pourrait en ce sens, représenter le point « zéro » de l'écriture :

Il [le corps sans organes] n'est pas espace ni dans l'espace, il est matière qui occupera l'espace à tel ou tel degré – au degré qui correspond aux intensités produites. Il est la matière intense et non formée, non stratifiée, la matrice intensive, l'intensité = 0, mais il n'y a rien de négatif dans ce zéro-là, il n'y a pas d'intensités négatives ni contraires. Matière égale énergie¹⁹⁸.

L'équation « intensité = 0 » demande à être expliquée. Faire du corps sans organes le point zéro de l'écriture, c'est lui donner une fonction de neutralité, si ce n'est de neutralisation (vis-à-vis de l'organisme). A partir de ce point zéro, le corps sans organes s'exprime en intensité. Cette intensité rend le discours à sa nature positive. Le corps sans organes devient cette intensité changeante qui anime la matière. La matière informe qui compose le corps sans organes échappe au risque de l'inertie et entre en mouvement pour devenir « énergie », « force ».

Mais comment les notions d'intensité et de neutralité s'accordent-elles ? Chez Jacques Fontanille, l'intensité désigne ce plan du « contenu », ce plan intéroceptif où une intériorité, chargée d'affects, d'émotions, et de sensitivité¹⁹⁹ est susceptible d'influencer les données de l'objet perçu, à l'extérieur. L'intensité désigne le rapport du sens à la sensitivité. Nous avons vu qu'en s'opposant à la « signifiante », le corps sans organes s'écrit en rupture du « savoir » ou de la « rationalisation » organique, et cherche à se rapprocher d'une corporéité libérée de cette intentionnalité organique. Reconnaître une intensité, ce n'est pas s'opposer à une intentionnalité, à cette action de « visée » qui appartient au processus sémantique, mais rendre à cette intentionnalité sa liberté individuelle, la sortir de toute relation aliénante. L'intensité est peut-être le cheminement opéré d'une écriture animée par un désir de neutralité, par cette

¹⁹⁷ Voir ci-dessus p 417, sur la question de l'aveuglement dans *Féerie*.

¹⁹⁸ Félix Guattari et Gilles Deleuze, *Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 189.

¹⁹⁹ Rappelons que pour Jacques Fontanille le corps sensible est le lieu de l'intensité maximale.

envie d'échapper aux coordonnées du savoir, du langage intelligible, de la forme rationalisante. L'intensité ressort d'une intention de neutralité. En cela, elle pourrait apparaître comme paradoxale.

Le corps sans organes qui construit les textes de *Féerie* peut-il constituer à la fois le point zéro de l'écriture et le moyen de l'intensité comme le précisent Gilles Deleuze et Félix Guattari²⁰⁰ ? Parler du corps sans organes comme d'un point zéro, c'est envisager le corps sans organes dans sa position utopique, comme un mouvement où il finirait par rejoindre le centre de référence sémiotique qu'est le corps sensible. Epousant le corps sensible, le corps sans organes trouve un lieu, un ancrage à l'intensité qui le compose, mais se dérobe à toute possibilité extensive, c'est-à-dire à la zone cognitive qui permet le déploiement du langage intelligible, et celui de la représentation. Lorsqu'un texte, conçu (ou plutôt pratiqué) comme un corps sans organes retrouve le centre sensible du processus sémiotique et perceptif, le langage gagne en intensité ce qu'il perd en intelligibilité et en représentation. Le point zéro de la représentation est défini par ce moment où le corps sans organes retrouve le corps sensible, où le texte se définit en substance : à ce point zéro, la représentation ne saurait exister que substantiellement et énergiquement, en-dehors de la forme, c'est-à-dire en dehors de son intellection langagière. La représentation ainsi sortie de la zone cognitive et intelligible du langage échappe à toute prétention organique, et accède à une neutralité.

Eloignant le texte du déploiement de la représentation, le corps sans organes, point zéro de l'écriture, fait courir au langage célinien le risque de la négation romanesque. La représentation, dans *Féerie II*, touche ainsi à sa propre absence, construite sur une négation spatio-temporelle, celle du bombardement, celle d'une explosion structurelle. Contre cette négation, reste cette intensité. Au cœur de la neutralité, à ce point zéro de l'écriture, le texte célinien garde sa possibilité de langage : si la représentation est privée de son étendue, si les formes du langage cessent d'être intelligibles, le texte se maintient par sa sensibilité, c'est-à-dire en substance et en énergie. Le corps sans organes, occupant le foyer central de l'écriture romanesque célinienne, rejoignant ce corps sensible qui est le centre de référence qui

²⁰⁰ Henri Godard, « Préface », in : *Romans IV*, *op. cit.*, p. XIII : Henri Godard décrit la première esquisse de rédaction de *Féerie* comme une écriture « authentique », un « degré zéro de l'écriture », dans le sens où il s'agit seulement pour Céline de fixer dans leur ordre d'apparition – aussi désordonné soit-il – ses souvenirs. Nous n'entendons pas ici ce « point zéro » dans ce sens, comme le facteur d'une écriture mise au seul service de son contenu. Au contraire, nous voudrions montrer qu'il y a un degré zéro dans le style, que ce degré zéro est stylistique, résulte de choix réfléchis et conscients dans leur désir de liberté. Le degré zéro célinien s'oppose au régime de la fadeur, parce qu'il a à voir avec l'intensité. Le degré zéro célinien intègre la subjectivité, la réflexion subjective d'un auteur, d'un narrateur sur son propre texte ou énoncé.

coordonne le processus sémiotique et perceptif, rejette le déploiement cognitif de la représentation romanesque, pour rendre au langage sa force sensible.

Ce point zéro, loin de constituer une impasse, est un moyen pour l'écriture de reprendre des forces. L'illustration dans *Féerie I* d'un corps revigoré par des séjours à l'infirmierie témoigne de ce retour au point zéro de l'écriture. La préoccupation du corps, une fois attestée par le récit, confère au personnage, à l'énonciateur et en même temps au style, une bouffée d'énergie.

Vous me verriez retourner au gnouf ! cet entrain ! l'espoir ! revitaminisé à bloc ! et souple de bide ! lavement ! jeunesse ! J'abats des merveilles ! J'entends même plus l'otarie !...²⁰¹

Certes, ce regain d'énergie est éphémère. Les douleurs submergent rapidement ce corps, sans pourtant en étouffer le désir premier. Car ne s'agit-il pas pour ce corps de devenir transparent ? Par des soins infirmiers (lavement) ou par décharnement, il s'agit toujours pour ce corps d'être évidé, déchargé de lui-même. La maigreur est revendiquée dans la suite de cet extrait comme une façon de se défaire de la forme, de l'enveloppe organique. Relativement à l'image de ce corps évidé, ramené à son point zéro, le récit de *Féerie* perd ses qualités représentatives pour laisser place à une présentation : l'événement du bombardement dans *Féerie II* n'a pas le temps d'être pensé, c'est-à-dire formé, en sorte que l'image qui est donnée, plus haptique qu'optique, plus sensitive que réfléchie, s'inscrit dans l'écriture de façon directe. Cette spontanéité est évidemment voulue par l'auteur. Or, désirant revenir à un mode d'écriture sensible et immédiat, à chercher du côté de la perception, l'auteur se laisse dépasser par ses propres choix. La voix narrative, au fait de la perception événementielle, n'est bientôt plus capable de porter une représentation romanesque.

Mais si, dans ce second tome de *Féerie*, la forme s'évide, l'écriture célinienne n'a pourtant jamais été aussi présente. Elle demande à son lecteur un effort de présence ; elle ne lui interdit aucune absence, car là, dans cette chair sensible du langage, se joue la preuve de son existence. La précarité de la forme, la fragilité des idées, laisse place à une apologie substantielle de l'écriture chez Céline. Dans ce sens, le narrateur, portant la voix de l'auteur, laisse entendre :

²⁰¹ *Féerie I*, p. 39.

On a sa petite prière à soi, on se signe de croix, et on enchaîne... ainsi des romans qu'on écrit, ils commencent plus ou moins bien et puis ils finissent comme ils veulent... au trognon²⁰².

Le trognon, c'est-à-dire ce qui reste quand l'enveloppe a disparu. Le trognon du récit n'est autre que son essence, c'est-à-dire ce qui porte l'écriture, ce qui la motive, ce qui en conduit le désir. Ce désir justement amène l'écriture romanesque à son évidence. Se défaisant de la représentation, l'écriture romanesque célinienne atteint une zone sensible. Cette sensibilité s'explicité à partir du point zéro de l'écriture, c'est-à-dire d'une représentation mise à nu, neutre.

L'image du corps sans organe comme point « zéro » de l'écriture rappelle « le degré zéro » de l'écriture chez Roland Barthes et ses interrogations philosophiques sur le problème du « neutre ». Le « degré zéro de l'écriture », appelé aussi « écriture blanche » par Roland Barthes, répond à un désir de libération, à un recul pris vis-à-vis de la signifiante, ce régime articulé des signes qui envahit les couches les plus profondes de notre langage. Mais ce degré zéro selon Barthes, s'associe-t-il à la question de l'intensité, comprise comme sauvegarde nécessaire de l'écriture ? Le texte du *Degré zéro de l'écriture* n'est pas explicite à ce sujet. Barthes y reste trop préoccupé par le rapport du sujet à son Histoire et à sa société pour entrer, précisément, dans la question de la forme de l'écriture neutre ou de l'écriture blanche (mises à part les considérations sur les temps verbaux...). En revanche, la question du Neutre posée par Roland Barthes dans un de ses cours dispensés au Collège de France introduit bel et bien la notion d' « intensité » :

→ nous considérons donc que le Neutre est le champ des intensités non paradigmatiques (introduisant une subtilité dans le paradigme), et nous demandons en conséquence que le Neutre ne soit pas conçu, connoté par un aplatissement des intensités mais au contraire comme un émoussissement (< mousse de champagne)²⁰³.

Le Neutre dont parle Roland Barthes, destiné à devenir une pratique de la pensée et de l'écriture, intègre la question de l'intensité. Le Neutre de Roland Barthes rejoint l'intensité au sens où il veut retrouver la présence des choses. Le Neutre devient une écriture ouverte où le moindre détail prend de l'importance, où il n'existe plus de hiérarchie des intensités, où l'intensité cesse d'être une valeur pour devenir une nature, c'est-à-dire une essence qui compose et définit substantiellement l'objet appréhendé. Le neutre existe quand l'intensité cesse de prévaloir un système d'opposition paradigmatique, c'est-à-dire de diriger les choix

²⁰² *Féerie II*, p. 288-289.

²⁰³ Roland Barthes, *Le Neutre*, op. cit., p. 246.

de l'écriture. Une écriture qui se laisse comme absorber par son propre objet, qui devient victime des intensités perçues est à même de retranscrire ces intensités. Mais alors, l'intensité apparaît plus substantielle, plus essentielle, et ne commande plus du tout le processus d'écriture comme « valeur ».

La neutralité est bien une des solutions exploitées par les romanciers du XX^e siècle pour échapper au dogmatisme de la pensée, voire au système de signification le plus simple. Or, n'est-ce pas absurde d'évoquer la neutralité de l'écriture célinienne à ce moment où, avec *Féerie*, déborde une écriture du « je », à ce moment où le romancier lui-même a déjà franchi les barrières convenues du discours idéologique ? N'est-ce pas pourtant à cette neutralité qu'accède l'écriture célinienne une fois dépouillée de tout système de pensée, une fois le corps sans organes révélé dans son détachement vis-à-vis du système organique, une fois la substance privilégiée par rapport à la forme ? A son habitude, Céline mène le paradoxe très loin : là où son écriture donne au sujet une place démesurée, elle pourrait atteindre quelque neutralité, se libérer d'un système de pensée, et donner à son espace romanesque une dimension proprement charnelle. Céline, lors de son retour en France après-guerre, affirme ne vouloir s'intéresser qu'à la chose, au sujet, à l'objet, plutôt qu'aux idées qui les entourent²⁰⁴. Ce dévouement à la « chose » soutient une écriture de l'intensité appuyée sur un vœu de neutralité.

La démesure célinienne, les excès dans lesquels entre sa représentation dérobent le discours à sa stabilité : ils soulignent la présence qui porte le texte pour mieux l'éloigner de son enveloppe discursive. Cette neutralité là a peut-être à voir avec un effacement stratégique²⁰⁵ du plan idéologique, mais ne saurait faire oublier la présence énonciative de ce discours. L'intensité d'un corps langagier posé en présence et en conscience au centre du texte célinien est le secours proposé au risque d'effacement de la neutralité.

Pierre Jourde souligne, dans un essai consacré à ces rapports entre neutralité et littérature, que « la neutralité verbale n'est pas forcément en soi, et pas nécessairement sous toutes ses formes, la meilleure expression du neutre²⁰⁶ ». Moins le neutre est recherché, plus l'écrivain aurait des chances de l'atteindre. Plus la neutralité est recherchée, plus elle court le

²⁰⁴ Voir : « Interview de Céline par Robert Sadoul » (mars 1955), in : *L'Année Céline 1990, op. cit.*, p. 43 : « Les idées aah ! Ils ont des idées aah ! Ils envoient des messages aah ! Mais il y en a plein les bibliothèques, rien n'est plus commun et vulgaire que les idées, c'est ignoble n'est-ce pas, il y en a plein, les philosophes, comme on en a rien a foutre, on a ... on part là-dedans... des bêtises... [...] ». *Id.* : p. 45 : « Eh bien alors, vous disais-je, j'avais dans l'idée, je m'étais fait une idée de ce *Voyage au bout de la nuit*, mais avoir des idées, des idées il y en a plein la rue, ça ne veut rien dire, les idées, il y en a plein la rue, plein, plein, plein, plein, plein. On est pourri d'idées. Des idées il y en a plein le sol, plein l'air... »

²⁰⁵ Voir ci-dessus p. 323.

²⁰⁶ Pierre Jourde, *Littérature et authenticité, op. cit.* p. 152.

risque de devenir un masque, de n'être qu'une apparence. Est-ce à dire qu'en recherchant une écriture subjectivement incarnée, en ramenant le langage à sa fonction émotive, Céline, avec *Féerie pour une autre fois*, serait susceptible d'accéder à une certaine neutralité ? Est-ce à dire que le neutre, qui selon Pierre Jourde « constitue le fond de notre nature » tout en restant « hors de notre portée²⁰⁷ », pourrait se trouver dans les textes les plus excessifs, en même temps que subjectifs, de la littérature ? Il suffit pour s'en rendre compte, selon Pierre Jourde, d'« excéder, d'épuiser ce qui en nous refuse le neutre en le poussant au bout de nos possibilités²⁰⁸ ». S'il s'agit d'excéder la subjectivité pour trouver le neutre, cette utopie, alors ce neutre n'apparaît plus en opposition au sujet, mais comme sa dimension excessive, ce qui reste après l'épuisement d'un discours. Si l'écriture des pamphlets, dans l'œuvre célinienne, pousse l'énonciation subjective à sa démesure, les romans de *Féerie* pourraient devenir les réceptacles d'une neutralité sous-jacente. Pierre Jourde émet, avant nous, l'hypothèse : « Peut-être fallait-il que Céline aille si loin dans la haine, dans le négatif, pour apercevoir, même infiniment ténu, le neutre de la haine dans la littérature²⁰⁹ ».

Pourtant, Pierre Jourde explique la perte de neutralité, le recul du neutre devant ces écrivains qui « se réclament de l'émotion²¹⁰ » (c'est le cas avec Céline). Parler de l'émotion comme gage d'authenticité, c'est faire de l'authenticité une valeur à travers l'émotion, et s'éloigner de la neutralité, c'est-à-dire d'une authenticité substantielle. Ce n'est pas que l'émotion soit opposée au neutre, mais c'est que l'émotion, au lieu d'être affirmée, demande à être pratiquée. L'émotion célinienne est, certes, affichée comme une « réclame » poétique (cette volonté détruit toute neutralité), mais propose aussi un travail effectif qui conduit l'écriture à l'expérience phénoménologique, et par là au neutre. Pierre Jourde a raison de se méfier des dires d'écrivains, et nous invite à reconnaître dans les textes céliniens cette distinction entre le « dire » et le « faire », entre la réclame et la neutralité de l'émotion.

Si Céline n'est pas tout ce qu'il dit, tout ce que son narrateur / énonciateur soutient, il peut l'être dans une certaine mesure. Le narcissisme d'auteur qu'il affiche dans ses discours n'empêche pas un travail effectif, une transmission de l'émotion à travers le langage de l'intensité. Il importe de nous demander à quoi tient ce langage de l'intensité. Un aperçu stylistique pourrait apporter une première réponse.

²⁰⁷ *Id.*, p. 110-111.

²⁰⁸ *Ibid.*

²⁰⁹ *Id.*, p. 155.

²¹⁰ *Id.*, p. 112.

La segmentation phrastique dans *Féerie* valorise l'accent d'intensité (ou tonique) en fin de phrase, et participe à l'accentuation de termes monosyllabiques – habituellement peu accentués :

Une giclée ! deux !... rafales ! rafales ! le tout c'est que ça le réveille pas... que rien le réveille et qu'il fasse pipi... l'immeuble entier incline... houle, vogue... et l'immeuble d'en face pire que nous !... [...]... un obus y a arraché sec ! J'ai vu ! rigodon ! cette trépidation, vous pensez ! plein fouet ! Normance a secoué, haussé dur ! retombé ! pas réveillé ! pas déronflé pour !²¹¹

Dans cet extrait, les termes monosyllabiques « deux », « houle », « vogue », « nous », « sec », « vu », « fouet », « dur », « pour » se trouvent accentués. Si cette accentuation met en exergue une certaine dynamique avec des formules elliptiques qui marquent un empressement (« deux [giclées] ! »), avec des substantifs transformés en verbes d'actions (« houle »), ou par des contrastes qualificatifs (« sec » / « dur »), elle met surtout en évidence des décalages, ou transgressions énonciatives, comme avec l'accentuation originale de la préposition « pour » en fin de syntagme.

L'accent tonique apparaît en force chez Céline, grâce à une découpe ou à une désorganisation syntaxique. Si nous pouvons parler de rythme à l'égard de ce système accentuel, c'est que Céline use de l'accent d'intensité plus que de mesure attendue. Le rythme, dans ce sens accentuel, dégage le texte en dehors d'une mesure attendue. Ce rythme qui défie toute mesure illustre les convictions du poète et théoricien Henri Meschonnic :

Le rythme est sans mesure non pas parce qu'il s'oppose à la mesure, qu'il se rebelle ou qu'il l'a perdue. C'est toujours autre chose qu'on a mesuré. Le rythme ressortit à une autre rationalité. Il n'est pas le débridé dressé contre la rigueur. Il est une autre rigueur, celle du sens, qui ne se mesure pas²¹².

Le rythme, comme le désir, n'est pas connu du sujet de l'écriture. Ce sujet n'en est pas le maître. C'est pourquoi le rythme dépasse la mesure²¹³.

Intensité de l'intensité donc, ou insistance sur l'intensité, c'est par ce rythme que le texte célien peut échapper à une norme. Cette échappée n'est pas le fait d'une irrationalité et d'un désordre qui s'opposerait à la rationalité et à l'ordre de la mesure. Henri Meschonnic veut éviter ce dualisme simpliste selon lequel les opposés se conforteraient. Le rythme est, selon lui, une autre facette du texte qui, sans contester une mesure constructive, rend le texte

²¹¹ *Féerie II*, p. 277.

²¹² Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, op. cit., p. 143.

²¹³ *Id.*, p. 225.

plus transparent à l'enjeu de son désir poétique. Ce désir ne saurait être mesuré, quantifié. Le rythme qui préfigure ce désir, échappe chez Céline à la mesure, quand il touche à une démesure, un mode accentuel. Une accentuation de l'intensité amène l'accent tonique à son sens littéral. Céline écarte la langue de ses codes pour lui rendre ses échappées. La désyntaxisation de la langue opérée par l'insistance rythmique est la première étape de ce retour au point zéro de l'écriture, à une neutralité. A partir de ce point zéro, l'écriture se définit en intensité et se destine à l'expression de son désir propre.

3. Intensité et instantanéité pour une écriture intuitive

3.1 Intensité de l'instant

L'intensité, associée à la neutralité, devient dans les textes de *Féerie pour une autre fois*, et surtout pour le second tome, la condition essentielle d'une écriture dégagée des présupposés cognitifs du langage, dégagée de l'enjeu du savoir. La représentation célinienne s'autodétruit au profit d'une « présentation », en ce qu'elle « tend à effacer la médiation du langage pour “ parler directement aux nerfs ” (d'où le lien central avec la musique et la danse), car, comme le déclare encore Céline dans un entretien, “ le verbe, c'est du déchet [...] du déchet de l'intellectualité, c'est du déchet d'émotion ”²¹⁴ ».

Supprimer à une écriture romanesque sa fonction de représentation, c'est transformer les données apparentes d'un espace romanesque pour leur substituer la présence d'un corps sensible qui régit l'énonciation. La représentation romanesque laisse place à une présentation romanesque. Cette transformation, en cours depuis le premier roman, ne prend, selon notre approche, son plein effet qu'à partir de *Féerie pour une autre fois*. Quelles entités constitutives d'une représentation romanesque se trouvent transformées ? Comment concevoir à la place d'un « espace de représentation » un « espace de présentation », au cœur de ce que nous désignons plus largement comme « espace romanesque » ? La différence entre « espace de représentation » et « espace de présentation » ne tiendrait-elle pas aux qualités spatio-temporelles du roman, elles-mêmes liées au recentrement de l'écriture célinienne sur le corps sensible qui la constitue sémiotiquement ?

²¹⁴ Denis Bertrand, « Emotion et temporalité de l'instant. Louis-Ferdinand Céline, *Mort à crédit* », in : D. Bertrand, J. Fontanille (dir.), *Figures et régimes sémiotiques de la temporalité*, op. cit., p. 399., qui cite : « Interview de Céline par Robert Sadoul (mars 1955) », in : *L'Année Céline 1990*, op. cit., p. 55.

Les romans de *Féerie* appartiennent à cet espace global qu'est l'espace romanesque célinien, constitué par huit romans. Les romans de *Féerie* se distinguent peut-être, à l'intérieur de cet espace romanesque, des autres romans, en ce que l'espace de représentation, construit par une structure spatio-temporelle singulière, une spatio-temporalité à même d'incarner la pensée créatrice de l'auteur, laisse place à une toute nouvelle dimension, « déspatialisée », que nous pourrions nommer « instant ».

Le retour de l'écriture vers ce corps sensible conduit l'écriture à un instantané. Le lecteur a l'impression que l'énonciateur, qui écrit et décrit l'objet regardé, le perçoit en même temps : le processus perceptif aurait lieu en même temps que le processus sémiotique qui anime l'écriture. Si l'effet résulte d'un travail stylistique, la question du temps, de l'instantané, mérite d'être posée pour mieux comprendre cette intensité maximale de l'écriture célinienne.

Cette écriture de l'instant est déjà en construction dans les textes de *Guignol's band*, où le brouillage du récit résulte d'un corps en émoi et du fonctionnement instantiel du récit. Xavier Tallon, qui étudie la question du temps et de la narration dans *Guignol's band*²¹⁵, prend soin de le remarquer :

Aucune arrière-pensée ici : le discours épuise son sens dans l'instant où il est proféré et reçu. La parole est transparente à l'intention, c'est-à-dire, en général, à la passion. Elle ne résulte d'aucune stratégie (haine de Céline pour les discours à détours, dont l'intention n'est pas donnée d'emblée : « Tout ce qui est compliqué est faux et pourri »). Symétriquement, l'effet obtenu relève de la passion. L'interlocuteur réagit plus qu'il ne répond, si bien que le prolongement naturel du dialogue est la manifestation physique de l'émoi²¹⁶.

Cette instantanéité, qui envahit le récit célinien et pose problème à toute analyse narratologique, prend d'autant plus d'ampleur dans les romans suivants, ceux de *Féerie*. A ce propos, Michel Charles écrit – et Xavier Tallon le cite avec raison à la fin de son étude :

Ecriture de l'instant, pour l'instant. Tout peut à chaque moment basculer ; le texte peut bifurquer, disponible. Le bâtiment mnémonique est un labyrinthe et les images se déposent et s'entrelacent comme au hasard : le texte n'est que le filet qui les tient. L'écriture reprend à son compte tous les débordements de la mémoire, *des mémoires*, leurs dérapages ; elle laisse rouler au temps. Le temps *contre* les configurations immobiles de l'espace ; le temps qui construit ici un espace nouveau²¹⁷.

²¹⁵ Xavier Tallon, « Thames and time : temps et narration dans *Guignol's band* », in : *L'Année Céline 1990*, *op. cit.*, p. 173-194.

²¹⁶ *Id.*, p. 177.

²¹⁷ Michel Charles, « Bibliothèques », dans *Poétique*, n° 33, *op. cit.*, p. 26.

De cet espace nouveau, celui de *Féerie*, dirigé par une temporalité instantielle qui ouvre le récit à d'infinies bifurcations, nous voudrions parler. Les données de l'instant à l'intérieur des romans de *Féerie* permettent au texte de se nier lui-même en tant que représentation, et d'être promu comme « présentation romanesque ». L'instant devient la condition d'une intensité énonciative qui renforce la présence de l'écriture, la pose comme instance, mais la dérobe à toute étendue spatio-temporelle, c'est-à-dire à toute possibilité illustrative et réflexive. Concentré sur ce corps sensible qui régit le processus sémiotique de l'écriture, le texte célinien cherche ce qui le compose substantiellement, mais perd du même coup cette intelligibilité qui permet l'histoire, le récit, le déploiement narratif. L'écriture de *Féerie* se présente dans l'état d'une matière non-stratifiée, déstratifiée, animée par un mouvement interne, une énergie propre à son existence énonciative.

Les romans de *Féerie* mènent à une littérature qui se prend elle-même pour objet. Ce retour de l'écriture sur elle-même ne permet pas, cependant, au texte célinien une réelle réflexion sur lui-même, une métaréflexion, puisque, se cherchant substantiellement, le texte célinien abandonne toute possibilité cognitive et réflexive²¹⁸. Le texte ne se pense plus, il s'accomplit à l'orée de ce qui lui donne naissance ou le prive de son existence, à cet instant qui le définit existentiellement, à cet instant où le processus perceptif et phénoménologique donne lieu à un processus sémiotique, où le langage s'incarne, où l'écriture est embrayée. Nous pouvons dire que la représentation n'existe plus, mais faut-il encore reconnaître la résurgence du romanesque célinien à travers cette « présentation », voire « présentification » de l'écriture, l'énergie qui fait que l'espace romanesque célinien se maintient encore en tant que tel.

3.2 Intuitivité de l'instant

Comment passer d'une représentation à une présentation, sinon en supprimant ce déploiement spatio-temporel et structurel, stratifié, qui permet à la représentation de se construire et d'être pensée sur un plan cognitif ? Comment rendre à l'écriture cette spontanéité qui permet justement à l'espace de se déformer, de se déstructurer, d'échapper à

²¹⁸ Nous verrons d'ailleurs ultérieurement que cette idée d'un texte comme replié sur lui-même n'est pas tout à fait juste. Nous savons déjà qu'un phénomène de « recentrement » chez Céline est relayé par un phénomène de « décentrement » consécutif. Nous pourrions, à ce sujet, évoquer ce que Michel Foucault appelle « la pensée du dehors », et qui est une manière de dépasser le dualisme qui oppose le corps à la pensée.

la fixité de la forme ? Par l'instant, une écriture à la fois plus fragile, plus ouverte et plus intense, se construit. Mais, comment écrire l'instant ?²¹⁹

Instant, moment, lenteur, brièveté, spontanéité, durée... comment saisir le temps sans en passer par un acte d'abstraction qui engage une représentation du temps dans l'espace, c'est-à-dire dans une forme, une spatialité singulière ? Le temps représenté est un temps spatialisé, conceptualisé, qui s'oppose au temps intuitif bergsonien²²⁰, puis bachelardien. Si les deux philosophes ne donnent pas la même nature à ce temps intuitif, ils cherchent à défaire le temps de sa subordination à l'espace comme signe de conceptualisation.

Pour Henri Bergson, seule la durée existe parce qu'elle est ce temps qui échappe à la déformation de l'intellect, qui peut être saisi par l'intuition. A l'inverse, l'instant est, pour Henri Bergson, un mode de spatialisation qui fausse l'intuition du temps, en impliquant les ressorts de la pensée scientifique, conceptuelle. Cette pensée, de nature formelle, spatiale, distancie le temps de sa révélation intuitive. Là, réside le reproche bergsonien à l'égard du temps kantien qui, s'il peut exister en-dehors de l'espace, lui reste corrélé sans perdre sa nature intuitive. Le résumé que propose Denis Bertrand du propos bergsonien a le mérite d'être clair :

[...] la critique de Bergson repose sur la modélisation spatiale de la temporalité, qui implique la différenciation quantitative et le morcellement des moments successifs, une modélisation à la fois externe, discontinue et toujours actuelle. Ce modèle répond aux exigences du temps scientifique spatialisé. L'appréhension de la durée vécue doit s'en dégager et relever d'une intuition à la fois pure et méthodique, débarrassée aussi de l'écran des mots du sens commun qui la déforment en la rapportant à la spatialité. L'intuition présente alors la durée à la conscience dans sa continuité, non pas comme un continuum informe, mais comme une multiplicité interne, faite de flux hétérogènes, de fusion, de discriminations qualitatives, à la fois virtuelles et continues, des virtualités saisies dans le mouvement de leurs transitions et leurs actualisations²²¹.

Gaston Bachelard s'efforce, dans *L'intuition de l'instant*, de contrer cette idée d'une durée intuitive dont traite la philosophie bergsonienne. En s'appuyant sur les propos de son ami Gaston Roupnel, développés dans un ouvrage intitulé *Siloë*, il explique que seul l'instant

²¹⁹ Sur cette question, voir : Y. Vadé (dir.), *Modernités, Poétiques de l'instant*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1998, n° 10. Et, D. Rabaté (dir.), *Modernités, L'instant romanesque*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1998, n° 11.

²²⁰ Henri Bergson s'appuie sur le propos d'Emmanuel Kant pour comprendre les rapports entre temps et espace, mais aussi pour en renverser le propos. Quand Emmanuel Kant relie l'espace et le temps, faisant de l'espace une catégorie essentielle à l'intuition des phénomènes externes du monde (relative à la catégorie du temps nécessaire à l'intuition des phénomènes internes), Henri Bergson dépossède l'espace de sa qualité intuitive, et voit dans la relation entre l'espace et le temps une conceptualisation et non une intuition.

²²¹ Denis Bertrand, « Emotion et temporalité de l'instant. Louis-Ferdinand Céline, *Mort à crédit* », in : D. Bertrand et J. Fontanille (dir.), *Figures et régimes sémiotiques de la temporalité*, op. cit., p. 401-402.

peut être saisi, intuitivement, par notre conscience. L'instant n'est plus défini comme un temps spatialisé, mais bien libre de toute spatialisation et conceptualisation. La durée se prête, en revanche, à une opération de conceptualisation (non nécessairement rationnelle quand il s'agit de rêverie par exemple). Or, loin de rejeter l'instant, la durée l'intègre comme point temporel initial et intensif, comme seule donnée intuitive à partir de laquelle l'esprit rationnel (scientifique) ou la rêverie travaillent²²².

L'œuvre célinienne, contemporaine de cette réflexion philosophique, n'est pas étrangère au débat, quand elle privilégie, dans sa pratique d'écriture, un temps écarté de la connaissance, dont le sujet aurait cependant l'intuition. Avant toute conceptualisation de l'objet roman, toute formulation, existerait cette intuition du temps, protégeant le temps des marques de la spatialité. Le roman serait-il capable de revenir vers ces prémisses qui ne figurent pas un retour vers sa forme archaïque, mais ce qui, de manière constante, justifie son émergence ?²²³

Toute écriture romanesque participe à la dénaturation du temps intuitif. S'accomplissant, elle s'éloigne du temps parce qu'elle apparaît comme un produit spatialisé. Mais alors que la représentation spatialise, fait du temps une figure, une abstraction, une illustration cognitive, l'écriture sur le plan linguistique, stylistique, et sémiotique, défait les nœuds de cette spatialisation, détruit l'espace de représentation. Ce que nous pourrions prendre pour une automutilation de l'écriture n'est en fait qu'un effort de libération, motivé par le désir d'atteindre cette dimension plus intuitive de l'écriture.

Sans vouloir définir le temps, sous peine de le priver de son authenticité, l'énonciateur célinien essaye de rester au seuil de la perception, écarté du savoir. Appliquée au temps, le concept de « foi perceptive », utilisé par Maurice Merleau-Ponty, pourrait servir notre étude de l'écriture célinienne :

Philosophie pour laquelle le monde est toujours « déjà là » avant la réflexion, comme une présence indéniable, et dont tout l'effort est de retrouver ce contact naïf avec le monde pour lui donner un statut philosophique²²⁴.

²²² Gaston Bachelard distingue ce qu'il appelle l'« *anima* » de l'« *animus* », principes qui interfèrent dans notre relation au monde comme deux façons différentes de le concevoir. Gaston Bachelard emprunte lui-même cette distinction aux théories de C. G. Jung. Voir : Gaston Bachelard, *Poétique de la rêverie*, op. cit. ; C. G. Jung, *Les racines de la conscience*, op. cit.

²²³ Nous pensons ici à ce propos où Gilles Deleuze et Félix Guattari refusent de parler du « corps sans organes » comme de la forme archaïque de l'être ou d'un texte, mais cherchent à le ramener à sa présence constante.

²²⁴ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, op. cit., p. I.

Le monde, cet espace-temps, n'est qu'un préjugé. Maurice Merleau-Ponty, loin de dénigrer ce préjugé le rend nécessaire. Cette foi en l'existence du monde est ce qui pousse l'homme vers le monde, ce qui motive la relation du sujet au monde, ce mécanisme perceptif. En réduisant, arbitrairement pour notre propos, cette foi perceptive à celle du temps, nous comprenons qu'il importe de revenir vers un temps d'ordre perceptible. Le temps dont nous aurions l'intuition sensible, n'est pas un temps intériorisé, ni un temps compris comme absolu, comme grande catégorie du savoir, c'est un temps vécu, relatif au corps, c'est-à-dire à ce point où s'entremêlent les dimensions du dedans et du dehors, du sujet et du monde.

Le temps ne correspond pas à la limitation conceptuelle de l'objet, mais devient une force invisible qui, rattachée au sensible, exclurait toute abstraction et rejoindrait le champ d'une vérité concrète. Si écrire le temps apparaît comme une trahison, car il s'agirait alors de le considérer comme l'objet d'une représentation, sentir le temps ou le faire sentir à travers l'écriture, ses formes imagées, serait un moyen pour la littérature d'asseoir ce temps dans une vérité, aussi subjective et multiple soit-elle. Or, temporalité de l'intensité, l'instant rapproche l'énonciation de son point d'émergence, ce corps sensible. C'est à cette sensibilité de l'instant que s'adonne l'écriture célinienne dans les romans de *Féerie pour une autre fois*.

Parler d'« instant » chez Céline n'est pas nouveau. L'article du sémioticien Denis Bertrand en est la preuve récente. Si celui-ci se penche plus précisément sur le roman *Mort à crédit*, certaines de ses remarques trouvent un écho dans les romans de *Féerie pour une autre fois*. Denis Bertrand semble, dès le début de son article, éloigner l'instant de la « saisie », c'est-à-dire de l'« étendue » (qui mène vers la dimension cognitive), et, par-là, rapprocher l'instant de ce qui chez Jacques Fontanille prend le sens d'« intensité » et résulte d'un foyer sensible (le corps) :

On soutiendra que Céline, à travers notamment *Mort à crédit*, est un grand écrivain du temps, ou plutôt d'une variété temporelle qui par sa nature se dérobe à la saisie : l'instant²²⁵.

Dès le départ, le sémioticien pose le problème de la saisie de l'instant. L'écriture pourrait être un moyen de saisir l'instant en lui proposant une étendue, c'est-à-dire une représentation, une forme bientôt abstraite qui le poserait comme catégorie, donnée délimitée. Mais alors que l'écriture donnerait une représentation de l'instant, celui-ci, déjà, lui aurait

²²⁵ Denis Bertrand, « Emotion et temporalité de l'instant. Louis-Ferdinand Céline, *Mort à crédit* », in : D. Bertrand et J. Fontanille (dir.), *Figures et régimes sémiotiques de la temporalité*, op. cit., p. 397.

échappé. L'instant agit comme un brusque éclat. Immédiat, il ne saurait être capté que dans sa fuite palpable. L'instant laisse la représentation sur sa fin, c'est-à-dire à ses effets.

Je vous dis que c'est de l'effet qu'on se souvient !²²⁶

L'enjeu esthétique, primordial dans le second tome de *Féerie* – avec le thème pictural, musical – soutient cette poétique des effets, et justifie cette action instantanée qui traverse la représentation sans que celle-ci ne puisse la saisir. Le thème esthétique ne saurait agir que de manière métaphorique, c'est-à-dire indirectement. Il pose une forme – picturale, musicale – là où l'instant déforme. Cette forme aussi éclatée soit-elle, entre l'éclat d'un « tintamarre » et l'éclat des couleurs²²⁷, ne fait que mimer l'instant, c'est-à-dire le décalquer, le pousser déjà vers l'abstraction. Le thème esthétique pose la représentation pour un minimum d'intelligibilité, là où l'instant se dérobe à toute compréhension, à tout saisissement. L'instant ne laisse au texte romanesque, en-dehors de cet enjeu métaphorique qui emprunte à d'autres champs artistiques, que la sensation de ses effets.

Une écriture, vouée à l'incarnation de l'instant comme celle de *Féerie* – il nous faudra en comprendre les raisons –, ressort davantage d'un acte de « dessaisissement » que de saisie, d'émotion²²⁸ que de compréhension, de présentation que de représentation. Denis Bertrand précise cette « irréductible interaction de l'instant et de l'émotion²²⁹ ».

3.3 Désir d'instant

Ecrire l'instant, ce n'est pas seulement le représenter, le thématiser à l'intérieur d'une narration, mais c'est l'incarner à travers un espace romanesque qui subit l'effet d'une déformation, qui se cherche dans le mouvement des formes, dans l'énergie substantielle. La représentation de l'instant laisse place au système constructif de l'énonciation qui le génère. Denis Bertrand le remarque très justement dans son article :

²²⁶ *Féerie II*, p. 190.

²²⁷ Exemple, *Id.*, p. 264 : les deux métaphores s'allient pour une représentation de l'instant par l'éclat.

²²⁸ Nous avons déjà évoqué, à travers l'ouvrage de Pierre Kaufmann, *L'expérience émotionnelle de l'espace*, *op. cit.*, l'acte de dessaisissement qui a lieu dans le processus émotif. Voir ci-dessus p. 452-453.

²²⁹ Denis Bertrand, « Emotion et temporalité de l'instant. Louis-Ferdinand Céline, *Mort à crédit* », in : D. Bertrand et J. Fontanille (dir.), *Figures et régimes sémiotiques de la temporalité*, *op. cit.*, p. 400.

Notre hypothèse est que cette écriture, loin de mettre en scène une réalité de l'instant [...] génère et secrète un régime de temporalité dont le terme « instant » est la dénomination la plus approchée²³⁰.

L'écriture célinienne, plus que d'autres, déplace son lecteur de l'inerte au vivant. Du dehors au dedans de l'œuvre, du temps spatialisé au temps déspatialisé, l'écriture se lit à rebours. Si l'espace de représentation maintient habituellement une œuvre et sa composition dans une stabilité structurelle, il se trouve, chez Céline, progressivement déconstruit, désorienté selon les modalités du temps instantiel qui l'habite. Se prêtant au risque d'un anéantissement spatial, l'écriture célinienne participe à la « déconceptualisation » du temps et s'en retourne à un temps plus « intuitif » (l'instant). L'espace, aussi déstructuré, déformé soit-il, continue d'interagir avec les données temporelles. L'instant n'est pas le temps sans l'espace, mais le temps dans un espace changeant, déformé, déformant. Ici, se devine un nouvel espace romanesque en lequel la spatio-temporalité ne serait plus seulement au service d'une pensée créatrice à stabiliser, à fixer dans une représentation, mais à révéler dans le mouvement présent de son émergence.

L'instant, fuyant, se dérobe à la saisie, c'est-à-dire à tout système de représentation. L'instant, pour traverser l'écriture, ne peut se situer sur le plan du « représenté » mais doit être généré au point de départ de l'écriture, c'est-à-dire constituer une donnée constructive de l'écriture et non en devenir l'objet produit. Du côté de la production plutôt que du produit de l'écriture, du côté de l'énonciation plutôt que de l'énoncé, l'instant habite le processus d'écriture à son point de départ. Pour cette raison là, il entretient un rapport fondamental avec le corps sensible, et par là avec l'intensité produite du texte (rappelons que le corps sensible et le lieu de l'intensité)²³¹. Un texte consacré à la saisie de l'instant – par dessaisissement donc – est un texte qui, menant la représentation à son échec, choisit de se rapprocher de son principe énonciatif, du centre génératif qui lui donne naissance : ce corps sensible. Ce choix, ce désir d'instant est essentiel au maintien des textes de *Féerie* dans un système de représentation déstabilisé.

²³⁰ *Id.*, p. 399.

²³¹ *Id.*, p. 400 : « Sur le plan tensif, comment la saisie de l'instant implique-t-elle la dépendance de la temporalité à l'égard de l'intensité, en confirmant l'hypothèse générale ? »

c) L'étendue du corps sans organes : d'une poétique de l'instant au dessaisissement phénoménologique de l'écriture

Les romans de *Féerie*, construits en deux volets, figurent deux grandes étapes dans la construction de cette écriture intensive dont l'énonciation repose sur cette temporalité de l'instant. La première étape (*Féerie I*) renvoie à la déconceptualisation d'une durée et à son impossible « saisie » sur la « flèche du temps », cette chronologie réflexive sur laquelle repose tout système de représentation. En supprimant au temps son étendue, c'est-à-dire l'espace qui lui permet de se dire, d'être représenté et par là même pensé, le texte célinien éloigne son système énonciatif de la représentation et tend à le rapprocher d'une écriture instantielle. Le deuxième tome de *Féerie* figure la révélation de cette écriture instantielle. *Féerie II* est à lire comme un exercice de dessaisissement et d'émotion, selon lequel le texte célinien pourrait trouver une étendue, un espace nécessaire à sa révélation romanesque, sans pour autant contredire ce vœu d'intensité et cette priorité donnée à l'instant.

1. *Féerie I* : La construction de l'instant : d'une étendue vers une intensité

1.1 Annulation de la durée et d'une étendue narrative

La durée carcérale s'opère dans une circularité. Les répétitions sont là pour clôturer l'espace entre trois endroits appartenant à la prison : celui du cachot, celui de l'infirmerie, et celui d'un extérieur grillagé (« dix minutes de cage²³² »).

Happé, blackboulé ! (je vous parle de la cage) le flic a marre !... les dix minutes ! il siffle ! assez ri ! Les gardiens foncent rassemblent tout ! accroupis, écroulés, raccrochés ! agrippés ! et hop ! au mur ! C'est le déambulement des tordus !... le long, tout le long ! et *rrrac* !... votre lourde ! *rrrac* ! chez vous ! sсите ! sage ! fondant... [...] je me plains de la pellagre, des bourdonnements, des vertiges et de mon névrome du bras droit... [...] J'aboye ! j'aboye ! et ils accourent ! ils m'enlèvent ! une civière et hop !²³³

La progression d'un endroit à l'autre est ritualisée dans l'histoire : elle constitue une durée qui prive le sujet d'étendue, qui le ramène au dessin de la fatalité répétitive. La durée,

²³² *Féerie I*, p. 49.

²³³ *Id.*, p. 49.

sur un schéma circulaire déjà observé dans les romans précédents²³⁴, manque à sa fonction de déploiement. Du côté de la mémoire et du côté de l'imaginaire, le sujet cherche une durée capable d'étirer le temps en dehors de l'espace de la prison, en dehors de cet enfermement circulaire. Ainsi faut-il comprendre la place du mouvement de rétention dans le premier tome de *Féerie*.

Mais le processus mémoriel, s'il ne disparaît pas, manque à sa fonction organique. La mémoire, entraînée par une dynamique « rhizomatique », construit des liens inédits et mouvants qui ouvrent le système de la représentation. Cette mémoire vive est une mémoire qui opère dans l'instant, défaisant le récit de sa stabilité durative. L'effort de rétention est là, mais ne semble pouvoir proposer au sujet une assise mémorielle durative.

Cette durée rétensive est d'autant plus niée que d'un autre côté, un phénomène de protension pousse le temps au bord de ses limites et empêche une étendue temporelle nécessaire à la narration du récit. Rappelons le contexte du roman, *Féerie I*. L'écriture du roman porte la marque spatiale et temporelle d'une expérience carcérale²³⁵. Le personnage-narrateur Céline, de la prison danoise de Vestre Faengsel, tente de s'évader par ses souvenirs, de se mettre en scène en tant que personnage dans d'autres lieux, dans des moments divers, tandis que les bruits et les sensations du milieu pénitencier ne cessent de ramener le temps du récit au temps de l'énonciation²³⁶. Le personnage-narrateur Céline reste trop attaché à cet espace-temps énonciatif de la prison, en sorte qu'un second récit, nourri par les angoisses du sujet, se construit dans l'appréhension d'un jugement. Deux temporalités se font face : une temporalité rétensive qui est celle du récit mémoriel, récit d'un passé qui cherche à s'écarter du temps de l'énonciation ; une temporalité protensive qui est celle du récit exécutoire, récit d'un avenir (fantasmé) qui cherche à investir le temps de l'énonciation pour le condamner à sa propre mort.

²³⁴ La circularité du temps narratif chez Céline est posée, dès *Voyage au bout de la nuit*, comme cette limite de l'espace romanesque, dont l'écriture célienne cherche à sortir.

²³⁵ Henri Godard, « Notice » de *Féerie pour une autre fois*, in : *Romans IV, op. cit.*, p. 1108 : « Un mouvement progressif l'a amené, de version en version, à faire plus de place dans le texte au lieu primitif de la rédaction du livre, c'est-à-dire à la prison où ont en effet été écrites la Première esquisse et la Version A. Toutes les versions suivantes, et naturellement la mise au point finale de *Féerie I*, auront beau être réalisées hors de la prison, dans un appartement de Copenhague, puis dans la chaumière de Klaskovsgaard, enfin en France, cette première partie n'en aura pas moins la cellule de Vestre Faengsel pour cadre de rédaction, et finira par se transformer, en marge des autres évocations, en un véritable livre de la détention. »

²³⁶ L'espace et le temps de la prison coordonnent l'énonciation du texte de *Féerie I*. Cet espace-temps d'énonciation (la prison) n'est pas le seul dans *Féerie I*, mais il reste le principal. Céline joue avec une pluralité de temps et de lieux, ceux du récit, mais aussi ceux de l'énonciation : ainsi dans l'incipit, le narrateur est situé à Montmartre, racontant en direct la visite de Clémence Arlon et de son fils. L'espace-temps de Montmartre est ensuite éloigné, et ce, jusqu'à l'ouverture du second tome. Or, lorsque Céline à la fin de *Féerie I* y revient, c'est toujours derrière le filtre de l'espace-temps carcéral (les temps et les lieux se superposant).

C'est ce double enjeu de rétention et de protension que nous voudrions ici analyser, parce qu'il nous permet de définir la position du sujet célinien devant le temps, son appréhension temporelle, non sans rapport avec une poétique de l'instant qui cherche à s'installer dans le texte célinien. Devant l'impossibilité de la durée, l'action synchronique d'un double mouvement de rétention et de protension ne participerait-elle pas à construire un temps instantiel ? Or, n'est-ce pas par cette écriture de l'instant que le texte célinien parvient à se sauver en renouant avec un régime d'écriture romanesque plus intense et plus intuitif ?

1.1.1 Rétention

Le mouvement de rétention est inhérent à la retenue que suppose l'incarcération de l'énonciateur. La prison implique une rétention du corps sensible et invite le processus sémiotique de l'écriture à cette rétention mémorielle. La mémoire s'affirme comme la première issue offerte à un corps sensible physiquement immobilisé. Ce mouvement de rétention définit l'effort d'une écriture qui veut métamorphoser le temps fatal de l'énonciation, offrir au sujet un déploiement dont le prive cet espace-temps de la prison. La mémoire tient à faire reculer le « Temps [qui] croque²³⁷ ».

Le souvenir de Saint-Malo est ainsi maintenu par quelques images données sur un plan narratif discontinu. Cette discontinuité est d'abord le fait d'une émotion positive, d'un sentiment d'impatience selon lequel les images se précipitent les unes après les autres dans la mémoire du personnage. Le souvenir de la Bretagne, à défaut de continuité, suffit-il à proposer une évasion au personnage emprisonné, à concurrencer le temps comprimé – cette durée circulaire – de la prison ?

Je sais pas si vous verrez vous ?... c'est une baie aux charmes... / Le vieux *Terreneuva* qu'est là qui pourrit au quai, que ses vergues lui tombent sur le pont, rabattent, peuvent plus... ses cales toutes vides, beaupré brisé... il a pas l'air, il est plein de monde... / Ah, c'est un endroit qu'on se souvient... tenez l'épicerie la *Ville d'Ys* et les sœurs Le Coz, fées des moules... ces délices semi grillées poivre !... et le René ? son petit cercueil ? son rocher en vue ? [...]²³⁸

Nous connaissons depuis *Guignol's band* cette rêverie célinienne autour du thème maritime. Le thème de la Bretagne, à travers le souvenir de Saint-Malo, est une manière de

²³⁷ *Féerie I*, p. 82.

²³⁸ *Id.*, p. 58.

renouer avec cette rêverie d'évasion – rêverie intime qui naît de ce recentrement de l'être sur lui-même, ici contraint par la prison, et qui propose une évasion interne. Le souvenir, peut-être trop intime ici, lié à la dimension intérieure de la rêverie, ne suffit pas à l'évasion de l'énonciation. Le récit est coupé dès le départ par cette négation hypothétique du temps futur (le verbe « voir » est mis en suspens), c'est-à-dire privé de son actualisation pour être ramené à une fiction.

Les endroits repassés en mémoire favorisent quelques sensations rapides de bonheur qui ne suffisent pas cependant à donner au récit son impulsion. Car si la mémoire célinienne tend à se dérober vers un ailleurs, elle file du côté de l'image publique. L'auteur des *Mémoires d'Outre-tombe*, menant la mémoire célinienne du côté de la mort, n'accompagne pas le vœu d'un déploiement, marque davantage un point d'arrêt.

Toute la baie m'est chère et les cloches et les destructions et le beffroi parti et les palais des Corsaires... Ah je m'en doutais... on s'en doutait... les grandeurs comme ça sont guignées... j'entends encore l'« *Achtung* » d'alerte !... une sorte de géant phono. Nous en avons un sur notre toit... [...] après c'est arrivé bien sûr ! tout fut écrabouillé, foudroyé, flambé aux nuages !... Ca m'étonnerait tiens que le René, son cercueil, son berceau, ses souvenirs chéris aient pas croustillé ! passé poudre !²³⁹

La question de la mort, celle de Chateaubriand, qui incarne celle du modèle littéraire passé, celle de l'espace de Saint-Malo, recouvre l'entreprise mémorielle célinienne. La mémoire célinienne ne servirait-elle alors qu'à défaire des couches de souvenirs, à jeter une à une ces images positives du passé ? Tandis que le présent de l'énonciation s'opère, le passé se détruit. Tandis que le temps de la prison pousse à ce processus rétensif, pousse au souvenir, il engage aussi la prise de conscience d'un passé, c'est-à-dire d'une frontière, d'une mort. Pris entre le bonheur de revivre ces images et une prise de conscience qui implique leur destruction, la mémoire célinienne souffre de nostalgie. La rétention mémorielle ne soulage pas du présent, mais en creuse la souffrance.

A l'envoûtement de la baie d'émeraude personne échappe !... souveraine ivresse !... [...] mais la vengeance c'est les puces !... trois jours de plage, vous tournez cloques, vous vivez plus ! [...] / Les puces l'ont eu ! Le Prince était infesté certes, mais toutes les créatures pareil ! et les oiseaux donc ! Je voyais un goéland se gratter sur la longue cime des hangars, là sous nos fenêtres, des heures et des heures !²⁴⁰

²³⁹ *Id.*, p. 58-59.

²⁴⁰ *Id.*, p. 59.

A Saint-Malo, l'on se gratte comme l'on « gratte » le passé, pour saisir quoi ? Un instant, une bribe d'image, bientôt décomposée par un corps en souffrance. Celui qui se gratte à Saint-Malo, qui s'arrache son propre corps, qui s'arrache à la vie, n'est-il pas la réplique de ce personnage souffrant en prison ? Le passé ne saurait offrir de déploiement spatio-temporel à cet instant de l'énonciation, quand il y reconduit le personnage.

Le déploiement recherché du côté de la mémoire se trouve d'autant plus problématisé que les digressions mémorielles s'associent à une image latente de la mort, une blessure, une souffrance qui n'est encore qu'un moyen de promouvoir une intensité textuelle contre toute étendue, un éclat sensible contre un récit réflexif. Il y a ce « bruit gras grotesque », de « lavabo », d' « égout qui refoule » : le « hoquet du pendu²⁴¹ ». Autour, d'autres râles, d'autres sons qui portent le récit mémoriel célinien du côté de la mort :

Tout au bout de mes bourdonnements et après encore les « Tam-tams » j'ai un grand choix de souvenirs de souffles !... après l'ouragan de mon oreille, bien d'autres !... bien d'autres... des soupirs de bien des personnes... des petits soupirs... des plus forts... j'ai des petits grands-pères qui expirent... pas un unique !... vingt ! dix ! cent !... un petit râle, c'est fini, un autre !... des hoquets je vous ai raconté... Ah et des râles qu'on n'entend plus ! des suffocations de l'ancien croup !... peut-être... peut-être... à réentendre dans deux trois hôpitaux d'enfants... des bruits historiques par le fait... comme les moulins à eau de l'an 1000 et les fracasseries des enclumes... des bruits de Musée !²⁴²

S'il est une fonction libertaire de la mémoire – « Je fais ce que je veux moi dans ma cellule !²⁴³ » –, le phénomène de rétention touche bientôt au drame mortel. Le souffle énergétique de l'ouragan laisse place au dernier souffle humain. La mémoire se mortifie, devient « bruits de Musée ». Cette mortification explique l'impossible déploiement du mouvement réensif dans *Féerie* : la mémoire joue et dédouble l'acte mortel. Elle cesse de constituer l'issue du texte.

Si ces moments de rétention font la qualité narrative du texte de *Féerie I*, il faut les considérer comme des échecs fonctionnels. Le temps du récit trouve par cette rétention mémorielle une intensité, mais manque à son étendue, son déploiement. La rétention célinienne s'effectue de manière sensible, et reste pour cette raison sous le coup d'une intensité et d'une instantanéité qui ne suffisent pas à déployer le récit et à concurrencer le temps énonciatif carcéral. Elle ne peut installer une durée. Elle est elle-même soumise à un

²⁴¹ *Id.*, p. 78 : « Les gens arrivent jamais tout de suite. C'est un rot énorme le hoquet du pendu... tout près là vous restez bluffé... inquiet... vous dites : C'est un lavabo ! un égout qui refoule !... un énorme bruit gras grotesque... C'est à entendre !... Je l'ai entendu... Je vous dirai pas où... »

²⁴² *Id.*, p. 100.

²⁴³ *Ibid.*

processus de discontinuité qui permet au texte célinien d'introduire cette poétique de l'instant. Cette reconnaissance de l'instant derrière la sensibilité du processus mémoriel a été identifiée par Denis Bertrand :

Alors même qu'aucun des faits anodins dont ce passé est ici formé ne mériterait d'être appelé à la présence, voici qu'il est brusquement convoqué par la sensibilisation du présent. C'est l'intensité qui déclenche la rétrospection et commande l'extensité de la mémoire. La durée est sous la dépendance de l'instant. Mais la mémoire elle-même, effet de la compression émotionnelle qui parvient à en libérer vaille que vaille quelques images, ne se manifeste que sous la forme d'éléments disjoints, modalisés par l'incertitude, fragments du passé, sans bords dans l'insaisissable disparition de la durée. On rejoint ainsi la thèse de Bachelard : la mémoire ne retient jamais que des instants²⁴⁴.

Le passé émane de l'instant sensitif, et perd alors toute sa capacité d'étendue. La mémoire, sensible, ne parvient pas à s'inscrire dans une stabilité cognitive. Faite de sensations, d'éphémère, d'instantané, elle pose le mouvement de rétention dans une certaine difficulté. La rétention mémorielle ne permet pas le déploiement d'une durée narrative, mais bien l'émergence d'un discours émotif qui renforce l'intensité du texte.

Je souffre de partout entendu !... J'entends tabasser les détenus ! J'entends hululer les chouettes ! J'entends les sirènes du port ! mais stoïque, harmonieux, aimable... Je sais des trucs !... Je remémore, y a du condé ! Je pense à Jules, je pense à Lili... ce que je regrette là à plat au sol écoutant la pierre c'est de pas avoir vu assez !... J'aurais insisté assez il y aurait tout fait devant moi, je l'aurais étranglé après !²⁴⁵

La douleur, preuve sensorielle du corps, est une manière de ramener le personnage vers ses souvenirs. Car cette douleur est à la fois la condition du corps au présent, et le résultat d'un passé, de souffrances passées. Cette douleur est aussi ce qui permet l'unité de l'espace carcéral. Elle traverse les murs des cellules, comme elle traverse le temps. Le topos du « port » maritime est là pour guider cette évasion temporelle. La douleur est une manière de concilier différents instants, celui de la prison, celui de quelques images sensorielles passées : ici, une scène d'amour entre Jules et Lili, où la douleur célinienne (jalousie) se mêle à la question de la jouissance, du désir (ne pas avoir assez vu – avoue le narrateur). L'image mémorisée permet de donner un contenu affectif et non logique (conceptualisé) au temps de la prison. La sensorialité permet l'unification des instants temporels, sans pourtant prétendre à

²⁴⁴ Denis Bertrand, « Emotion et temporalité de l'instant. Louis-Ferdinand Céline, *Mort à crédit* », in : D. Bertrand et J. Fontanille (dir.), *Figures et régimes sémiotiques de la temporalité*, op. cit., p. 420-421.

²⁴⁵ *Féerie I*, p. 175.

aucune durée. La mémoire concentrée dans la chair, dans ce corps, est avant tout sensorielle, plus précisément sonore.

Si le processus rétensif ne permet pas de maintenir le temps dans une certaine étendue, de proposer un déploiement au temps réducteur qu'est celui du présent carcéral, il soutient la constance de son intensité. Trop discontinue, trop sensitive aussi, la mémoire donne davantage d'autorité à l'instant qu'à la durée, à la concentration temporelle qu'à une étendue. La mémoire agit par superposition plus que par extension. Elle vient solidifier l'instant tragique de la prison, en lui prêtant une concentration d'images. Différentes images et différentes temporalités se superposent pour intensifier le présent :

– Vas-y voisin ! / Faut du cœur pour crever un mur !... faut pas que rire !... la charge c'est tout !... à la réflexion... et les songes... où qu'on a chargé ?... il me force !... il me force à réfléchir le temps... où qu'on a chargé à propos ? où qu'on a chargé ? à Longchamp, bien sûr ! à Longchamp, tambours et trompettes ! comme si j'y étais... [...] « Chaaargez » ! le colonel Des Entrayes comme si j'y étais !²⁴⁶

Le voisin de cellule, surnommé Putois, se jette contre le mur : il pousse les murs de sa cellule, comme pour agrandir l'espace et laisser pénétrer une mémoire, explosive, celle de la guerre. Ce temps explosif ne permet pas l'évasion en-dehors de l'espace-temps de la prison, mais soutient l'intensité de son présent. Le désir d'évasion est là, mais celle-ci n'opère pas. En revanche la concentration affective et intensive du texte fonctionne. L'épisode choisit de la guerre n'est pas anodin. La référence au général des Entrayes du *Voyage*, non plus. A la guerre, Bardamu découvre l'instant de mort qui donne vie au texte. Cet instant soutient tout le processus d'écriture célinien. Y retourner, c'est chercher une intensité – ce moment où l'écriture se rapproche d'elle-même, de ce qui au fond la constitue, cet instant mortifère qui est aussi son point naissant. En retournant à cet instant essentiel, le texte célinien touche à sa propre mort, en même temps qu'à la condition de son existence. Le récit mémoriel, pris entre naissance et mort, touche à une vitalité éphémère, une énergie intense qui s'épuise bientôt dans l'annonce faite d'une mort prochaine :

certaines souvenirs prennent trop de forces... vous évoquez, vous savez plus, vous chancelez d'émoi ! ... j'ai le cul collé moi ça va !... j'oscille, je balance ! je tombe pas !... tronc en avant !... tronc en arrière !... je peux pas choir !... « Chaaaargez » !... tout l'Etat-Major de Paris !... en haut des Tribunes, le petit Zan tout noir, c'est lui !... c'est le Président !... la petite mie de pain grise : sa figure !... son petit chapeau de forme : la Patrie ! [...] le Temps !... le Temps !... la tornade vous enveloppe, toupille, pargille, au diable !... je vous aurais assez prévenu !... l'ultime sursis !... après la

²⁴⁶ *Id.*, p. 106.

délibération, le jury huis clos, peine vaine ! Que pourrais-je ? le Verdict, c'est tout !
exécution !²⁴⁷

Le personnage Céline assis sur son tabouret dans sa cellule commande la charge prononcée par le Général des Entrayes. Comme à dos de cheval, ses balancements expriment sa motivation encouragée par la grande image de la Patrie, éclatante. Nous connaissons le dérobement paradoxal du patriotisme célinien à partir de *Féerie*²⁴⁸. L'image enthousiaste de la chère Patrie s'atténue – la figure du Président apparaît en « mie de pain grise » – pour se retourner contre le personnage. Un autre temps se superpose aux deux autres (prison / guerre) : celui du procès, celui de l'exécution annoncée. Le présent, renforcé par un processus rétensif, de manière affective, par la superposition de l'éclat de guerre, touche à une intensité qui est celle de sa propre mort. C'est à ce moment là que le processus rétensif rencontre le processus protensif du texte, que le procédé mémoriel se confond avec la projection du présent vers un avenir condamné.

1.1.2 Protension

La visite de Clémence Arlon et de son fils, à l'incipit de *Féerie I*, annonce la condamnation du personnage célinien. Cette entrée narrative empêche une amplitude romanesque, plaçant l'énonciation dans une angoisse qui bloque toute échappée narrative. L'énonciation se sent condamnée ; l'espace-temps initial de l'énonciation, Montmartre, est alors bousculé, projeté vers sa propre fin, dans la prison danoise qui place le personnage sous le signe d'une exécution prochaine.

Le personnage-énonciateur, situé dans sa cellule carcérale, occupe le centre dont le récit ne peut se détacher. Dans *Féerie I*, la seule ligne conductrice du roman est guidée par l'appréhension d'une condamnation à mort. La prison enferme le personnage-énonciateur, mais elle enferme surtout le récit puisqu'elle l'emporte dans une direction fatale. « Ça immine²⁴⁹ » explique le narrateur dès le début de *Féerie I*. Le néologisme célinien fait du mécanisme de protension (cette imminence du temps) un verbe d'action capable de renverser le sens du récit mémoriel, de le précipiter dans un avenir sans issue.

²⁴⁷ *Id.*, p. 108.

²⁴⁸ Voir ci-dessus p. 356 sq.

²⁴⁹ *Féerie I*, p. 6.

Le mouvement de protension correspond à cette projection, cette façon d'inscrire la durée dans l'attente d'un instant fatal et destructeur, c'est-à-dire, encore une fois, d'en nier l'apport solide. Ce mouvement de protension réunit le temps de l'énonciation et le temps de l'histoire : ne reste alors du texte que le discours d'un sujet face à l'instant de sa mort. Ce discours trouve chez Céline l'assise de l'hallucination et du délire. L'énonciation narrative est précipitée vers le temps de la mort, localisée aussi :

Vous êtes pavillon K ou non ?... « Condamnés à mort », c'est écrit ²⁵⁰ / Ils les tuent pas tous ! je vous apprendrai qu'à fond de fosse, vous qui voulez rire, le corps est pris par le moisi, je veux dire les membres, le tronc, le derme, et les yeux hélas ! mais le cœur alors là, pardon ! d'airain le cœur ! le cœur 14 ! ²⁵¹

L'espace des condamnés est un lieu où le temps apparaît en sursis, maintenu par une durée faite de rituels, circulaire, restrictive²⁵², elle-même aliénée à l'instant fatal de la mort. La durée n'apporte aucune amplitude. Elle sert à la seule accentuation d'une souffrance. Ce temps duratif est nécessaire à l'épuisement du corps, à son décharnement. Mais alors, chez Céline, il reste ce point fondamental, initial qui a su amorcer l'écriture du *Voyage* : le « cœur 14 ». La mort devient un éclairage pour l'écriture célinienne. Elle permet sa révélation propre, existentielle. Elle est alors comme recherchée par le sujet célinien.

Quand ils assassinent au « 11-12 » je me sens presque soulagé... aux « cellules de force » je vous ai dit... ça c'est des vrais cris de morts finales !... mais les sirènes et les hiboux et les bourdonnements de mes oreilles... et mes fesses qui s'en vont par bribes, biftecks, peaux vertes... à quoi ça ressemble ?... et mon névrome du bras droit ?... et mes yeux qui saignent... est-ce la fin de tout ?²⁵³

Oh j'ai déjà l'envie de mourir... mais pas pour vous !²⁵⁴

Un soulagement est reconnu quand cette mort prend le sens d'un point final capable d'anesthésier la douleur, d'arrêter cette durée circulaire. L'attrait qu'il y a chez Céline devant la mort, de part et d'autre du récit, de manière rétensive comme protensive, correspond peut-être à cette recherche du point-instant où tout enfin s'arrêtera, où la durée cessera.

²⁵⁰ Nous reproduisons ici l'annotation d'Henri Godard qui importe à notre propos : Note 4 de la p. 31, in : *Romans IV*, *op. cit.*, p. 1233 : « La détention intermittente de Céline dans la section K de la prison Vestre Faengsel réservée aux condamnés à mort est un fait avéré (F. Gibault, *Céline*, T. III, p. 111 et 115). »

²⁵¹ *Féerie I*, p. 31.

²⁵² Voir ci-dessus p. 475.

²⁵³ *Féerie I*, p. 83.

²⁵⁴ *Id.*, p. 167.

Il y a un désir reconnu de mort, mais qui doit se défaire du risque de la condamnation. Il s'agit d'échapper à cette mort donnée comme fatalité, comme condamnation, celle qui ferait jouir les autres, et de se réinventer une mort à soi. Dans le récit de *Féerie I*, l'écriture a pour fonction de reconstruire cette mort libre, de reconstruire ce point de l'instant grâce auquel la mort peut se définir comme un acte libertaire, libéré.

La paranoïa célinienne qui alimente l'imaginaire protensif du récit, l'angoisse de mort, porte moins alors sur le résultat mortel que sur l'acte qui y conduit. Dans une scène hallucinée, apeurée, le personnage s'imagine être ramassé comme un déchet dans une brouette, jeté dans un tas de purin, sali par ses collègues écrivains.

Ils me hissent littéralement ! et d'un coup ! *plaouf* ! ils me basculent !... au purin et *plouf* ! Ah canailles ! Ah félons ! ça y est ! c'est ça ! noyé ! noyé ! j'avale ! j'égorge ! Oaaah ! Le purin montant !... Je les vois en haut de la tranchée ! moi dans la crème ! s'ils s'esclaffent ! Ciboire et la Pharisienne !... Ils en peuvent plus de rire ! François en souliers de satin !... le même Narte !... ils sont habillés tyroliens !... petites culottes !... et bicornes !...²⁵⁵

Ces fantômes ennemis outragent le respect de la mort célinienne, se la réapproprient par un acte de salissure – urine, purin –, défiant tout vœu de liberté. De ce cauchemar, le personnage célinien ne se réveille que par une violence grotesque, sauvé par un viol collectif, qui le pose en retrait, et lui permet de ramener la scène à une sauvagerie qui dépasse sa seule culpabilité²⁵⁶. Les cris d'Elsa²⁵⁷ se mêlent à ceux du personnage célinien, comme à ceux de la prison, des cellules voisines, du pavillon K. Cette scène grotesque permet un renversement : accusé et condamné à mourir, le personnage célinien se sauve quand ses propres juges (ses ennemis : autres écrivains, lecteurs, compatriotes) se trouvent à leur tour jugés. Par l'invention d'un « Tribunal du “1^{er} spectre” » le texte célinien reconstruit sa propre justice, le personnage se posant en défenseur de ses adversaires (écrivains et lecteurs)²⁵⁸ comme pour savourer, dans cette inversion des rôles, son pouvoir de liberté et vanter son attitude sacrificielle.

²⁵⁵ *Id*, p. 94. Dans cet extrait, nous assistons aux transpositions injurieuses et comiques (effet d'inversion) de Jean-Paul Sartre (le « même Narte »), de Paul Claudel (« Ciboire ») et de François Mauriac (« La Pharisienne »). Plus loin dans l'extrait, nous relevons aussi « Larengon » pour Louis Aragon.

²⁵⁶ Sur l'aspect grotesque de cette scène, voir l'analyse de Patrick McCarthy, « *Féerie pour une autre fois*, le roman de la jalousie », in : *La revue des Lettres modernes, L.-F. Céline*, volume 4, op. cit., p. 75-91.

²⁵⁷ Transposition romanesque de l'écrivain Elsa Triolet.

²⁵⁸ *Féerie I*, p. 110 : « – Pitié pour lui ! Pitié pour lui ! / Je me compromets... tant pis ! tant pis ! C'est effrayant d'être dans votre cas... Le président frappe du marteau, trois flics surgissent, sortes de Cyclopes... / – Pitié pour lui ! Mes derniers mots. Ils vous empoignent ils vous ligotent, ils vous pèlent complètement à vif ! votre peau fumante ! »

Le récit halluciné, rédempteur ou pas, naît en tous les cas de ce processus de protension. Il est la figuration d'une angoisse de mort dont le personnage parvient à se défaire grâce à une esthétique grotesque qui si elle ne le sauve pas de l'idée de la mort lui rend sa liberté, c'est-à-dire sa forme désirée²⁵⁹, celle du point-instant. Ainsi libéré d'une durée fatale, de cette condamnation du temps chronologique, et fort de sa propre mort, instantielle, l'énonciateur célinien s'écrit-il à ses ennemis : « sortez des Temps !... crevez la Trame !...²⁶⁰ ».

1.2 Construction du point « instant » et d'une intensité énonciative

Le temps, perçu comme fatal, circulaire, s'inscrit dans une horizontalité qui réactive l'orientation diachronique de la « flèche du temps²⁶¹ » tout en lui supprimant son sens positif. Cette flèche du temps est chez Céline donnée comme une fausse étendue : si le déploiement spatio-temporel, entre rétention et protension, existe, il est rendu inefficace quand il renvoie à une intensité qui précise une poétique existentielle de l'instant. Des deux côtés, le personnage semble piégé, car le récit s'affronte au barrage instantiel de la mort.

Mais l'instant ne peut alors être compris seulement comme une découpe, comme un moment seulement isolé par syncope de rétention et syncope de protension. En effet, cette double syncope n'est pas dictée de l'extérieur, elle n'est pas formée par l'arrêt du flux protensif et l'absence de persistance rétensive, elle est construite et imposée de l'intérieur par ce qui constitue l'instant identifié comme tel et entre dans sa composition, installant et façonnant ses bornes temporelles²⁶².

Les mouvements de protension et de rétention agissent simultanément, mais définissent des amplitudes duratives qui se nient en leur sens propre. La solidité d'un déploiement spatio-temporel, du côté du passé comme de l'avenir est destituée au profit de la seule entité temporelle viable : celle du « point-instant ».

²⁵⁹ Nous avons analysé le lien chez Céline entre l'esthétique grotesque et l'action du désir. Voir ci-dessus p. 438 sq.

²⁶⁰ *Féerie I*, p. 104.

²⁶¹ Jacques Fontanille, « Introduction », in : D. Bertrand et J. Fontanille (dir.), *Figures et régimes sémiotiques de la temporalité*, op. cit., p. 2 : « La “flèche du temps”, en effet, est une représentation issue de l'expérience quotidienne, et d'un certain aspect seulement de l'expérience. Or, projetée sur d'autres expériences et d'autres usages, elle ne peut que nourrir l'incompréhension et entretenir un véritable “aveuglement” temporel. »

²⁶² Denis Bertrand, « Emotion et temporalité de l'instant. Louis-Ferdinand Céline, *Mort à crédit* », in : *Id.*, p. 405.

Grâce au double horizon de rétention et de protension, mon présent peut cesser d'être un présent de fait bientôt entraîné et détruit par l'écoulement de la durée et devenir un point fixe et identifiable dans un temps objectif²⁶³.

Ce présent, devenu « point fixe et identifiable », définit l'« instant ». Rétention et protension donnent toute puissance à l'instant. Des deux côtés, l'instant dirige la spatio-temporalité du texte, en sorte que l'étendue de la « flèche du temps » se trouve niée. Entre rétention et protension, l'horizontalité dialectique mène vers une aporie. Du côté de la mémoire comme de la projection dans l'avenir, le déploiement s'annule. Ressort alors la neutralisation du point. Donnée spatiale réduite au maximum, le point devient ce non-espace, ce lieu strictement physique d'où toute pensée (et spatialisation) se trouve exclue. Démis de sa spatialisation, c'est-à-dire de sa représentation, le temps s'incarne dans un point minimal qui figure l'instant.

Mais en quoi l'instant est-il le signe d'une incarnation ? L'instant, à l'encontre de toute étendue narrative, c'est-à-dire d'un déploiement nécessaire à la représentation, s'accomplit lorsque le texte rejoint l'unité du corps sensible, c'est-à-dire le lieu de l'intensité maximale du discours. A défaut d'être intelligible, cette intensité est chargée d'un discours sensible qui émane du corps. L'instant célinien est en effet toujours un instant charnel. C'est dans ce corps, libéré de toute structure, dans ce corps sans organes que se joue l'instant existentiel. L'instant fait autorité quand il rejette l'étendue temporelle du récit pour approfondir, de manière absolue mais concrète le geste de l'énonciation.

De nature a-conceptuelle, l'instant renvoie le texte à l'image de son propre corps. C'est ce que remarque Denis Bertrand lorsqu'il évoque cet « instant-stase », selon lequel un processus de contraction-dilatation mimerait une temporalité proprement charnelle, le mouvement rythmique du corps :

Elle [la phrase célinienne] illustre aussi ce fait que le mode de générations des instants répond à un double processus, de contraction / dilatation, celui qui installe le rythme organique élémentaire de l'instance corporelle²⁶⁴.

Le temps narratif se contracte tandis que le temps énonciatif se dilate. Le temps narratif perd sa durée, son déploiement, tandis que le temps énonciatif se gonfle, impliquant un effet de ralentissement, une suspension presque charnelle du temps. Maintenir le texte au niveau de

²⁶³ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, op. cit., p. 83.

²⁶⁴ « Organique » est à prendre ici dans son sens large de rapport au corps, au sens biologique. Denis Bertrand, « Emotion et temporalité de l'instant. Louis-Ferdinand Céline, *Mort à crédit* », in : D. Bertrand et J. Fontanille (dir.), *Figures et régimes sémiotiques de la temporalité*, op. cit., p. 413.

ce corps sensible, c'est promouvoir une mort (ou contraction) narrative contre une naissance (ou dilatation) énonciative.

L'instant porte le texte à son intensité, c'est-à-dire à ce qui le compose en propre, de manière sensitive, avant la représentation. L'instant découvre la mort de la durée, la mort du récit, mais portant la représentation à cette limite mortifère, il définit aussi la limite de son existence. Le geste d'écriture a besoin de cette extrémité instantielle, de s'affronter à cette limite, ce seuil entre vie et mort. Les processus rétensif et protensif conduisent à une mort qui annule le récit mais ramène le texte célinien au seuil de son émergence. La découverte de l'instant agit comme une délivrance, où la mort se confond avec le lexique de la naissance :

J'ai entendu bien des cris... je suis un homme d'oreille... mais le duo d'accouchement maman le petit gniasse, voilà un accord à se souvenir... la maman juste fini de crier le même reprend... Je vous ferai pas d'effet littéraire « la vie continue tcétéra »... Je vous fais grâce...²⁶⁵

L'image de l'accouchement s'opère dans des cris qui rappellent une douleur proche de l'instant mortel. L'image sonore de l'accouchement métaphorise la maïeutique de l'œuvre célinienne : un accouchement sensitif de l'écriture. Quand l'instant célinien touche à cette définition existentielle, à ce point, cette limite entre mort et vie, entre vie et mort, il rejoint et devient le moteur d'une intensité, c'est-à-dire d'une « visée », d'un processus tensif. Dans « intensité », se dessine la racine latine du verbe « intendere * » signifiant « tendre vers ». L'instant importe dans le texte célinien parce qu'il est un moteur, mais aussi parce qu'il découvre l'objet vers lequel tend ou s'étire le texte célinien. Le texte cherche ce seuil où la vie se définit au contact de la mort, comme l'instant au point de l'annulation dialectique que préfigure le double mouvement de rétention et de protension.

²⁶⁵ *Féerie I*, p. 97.

2. *Féerie II* : Le déploiement de l'instant : de l'intensité à l'étendue ?

2.1 Etirement instantiel du récit

2.1.1 Suspension instantielle

Le premier tome de *Féerie*, sorte de prologue qui ouvre le texte de *Féerie II*, met en place une poétique de l'instant, à travers laquelle se comprend à la fois le refus du texte célinien de s'inscrire dans une narration qui l'éloignerait de lui-même, le rapprocherait de certaines formes conceptuelles, d'une durée organique. Le temps duratif du récit, entre rétention et protension, est désorganisé au profit de ce point qu'est l'instant de l'énonciation, situé en-deçà de toute conceptualisation (car il échappe à l'entreprise de spatialisation), plus neutre et plus intense.

Seul l'instant de l'énonciation importe à l'écriture célinienne désormais, car il est le temps où se révèle l'instance de l'écriture, c'est-à-dire où l'écriture devient intensive. L'instant de l'énonciation, c'est ce point où l'écriture célinienne meurt et renaît simultanément, cette cohésion entre le terminatif et l'inchoatif. L'instant détruit le système de représentation mais assure la régénérescence permanente du système énonciatif célinien. Henri Godard analyse ce système de résurgence, de répétition, à propos de *Féerie II* :

La création d'une durée, habituellement ressort fondamental du roman, ne peut se faire que si le passage du temps est rendu sensible au fur et à mesure par l'enregistrement des modifications du monde. Ici, en première approximation au moins, ce sont toujours les mêmes faits qui semblent se répéter. Pourtant l'événement a beau être en lui-même extraordinaire et spectaculaire, une pure répétition aurait vite raison de son intérêt romanesque. Céline n'est pas sans compter sur cet effet pour réduire cet intérêt au style. Mais il veille aussi, quoiqu'il paraisse, à ce que la répétition ne soit jamais pure. [...] A y regarder de plus près, ou à lire à un autre rythme, on peut distinguer le soin que prend Céline d'alterner fragments descriptifs et commentaires ou apartés, et de ne reprendre la description d'un même aspect de l'événement qu'en y introduisant un fait non encore mentionné²⁶⁶.

Henri Godard, observant la mise à mal d'une durée narrative, repère pourtant une progression derrière un système de répétition impure selon lequel le récit privilégierait une lecture du détail à celle de l'ensemble. Son analyse cherche trop une durée narrative pour désigner ce point « instantiel » qui régit le fonctionnement de l'énonciation célinienne. Or, si le récit de *Féerie II* semble bloqué sur un unique événement – ce bombardement

²⁶⁶ Henri Godard, « Préface », in : *Romans IV*, op. cit., p. XXXI-XXXII.

montmartrois –, sur l’instant de ce bombardement, la durée constituée par cet effet de répétition est une durée strictement énonciative, construite par la résurgence de l’instant énonciatif. L’événement du bombardement, à occuper tout l’espace du roman, est l’objet d’une réduction temporelle sur le plan narratif, et d’une amplitude temporelle sur le plan énonciatif. La répétition est une forme discursive de l’énonciation qui exprime cette focalisation du narrateur sur cet unique événement du récit. La répétition permet à l’énonciation de renaître, mais non à son événement de se refaire²⁶⁷. Le même élément narratif se trouve répété, repris, sans qu’il ne lui soit donné aucune durée, sinon celle du temps de sa description.

Toute durée accordée à l’événement narratif le transformerait en une figure abstraite qui pénaliserait sa qualité intuitive en le réinscrivant dans un temps chronologique, dans un espace-temps organique, c’est-à-dire conceptualisé. L’événement de Montmartre, instantiel sur le plan du récit, permet la réduction de l’écriture narrative à un point d’intensité : Céline use d’un roman de trois cent pages pour raconter une nuit, c’est-à-dire, comparativement, un instant de la trame originelle du récit²⁶⁸.

L’instant énonciatif neutralise la durée du récit, c’est-à-dire l’actualisation syntagmatique de son paradigme. La neutralisation du récit induit « la suspension des données conflictuelles du discours²⁶⁹ » écrit Roland Barthes dans le résumé de son cours sur « Le Neutre ». L’instant respecte le vœu de neutralité du texte célinien ; il naît de la neutralisation d’une durée conflictuelle entre protension et rétention. De cette neutralisation, ressort un effet de verticalisation, comme a su le remarquer Denis Bertrand.

Il faut reconnaître à l’instant des propriétés qu’on attribue d’abord, généralement, à la durée : on peut parler de « flux » vertical de l’instant, de ce qui s’anime et entre en mouvement pour le constituer²⁷⁰.

L’instant s’opposerait à l’étendue horizontale de la durée narrative, mais trouverait une certaine amplitude sur un plan vertical. Il « crève[rait] la trame » – selon le précepte célinien. Cette verticalité nous intéresse parce qu’elle est un des axes mis en évidence par le texte célinien depuis le premier roman, pour figurer une libération du texte, en-dehors des limites

²⁶⁷ Si nous assistons dans *Féerie* à une répétition de certains faits narratifs – les explosions – ceux-ci sont ici pris en compte dans l’unicité d’un même événement qui est celui du bombardement montmartrois.

²⁶⁸ Rappelons à ce sujet que la découverte des versions antérieures de *Féerie* a permis l’observation d’une réduction importante du temps narratif. Voir à ce sujet Henri Godard, « Préface », in : *Romans IV*, p. XIV-XVIII et *Id.*, p. 565-1082 pour une lecture des versions antérieures de *Féerie pour une autre fois (I et II)*.

²⁶⁹ Roland Barthes, *Le Neutre*, *op. cit.*, p. 261.

²⁷⁰ Denis Bertrand, « Emotion et temporalité de l’instant. Louis-Ferdinand Céline, *Mort à crédit* », in : D. Bertrand, J. Fontanille, *Figures et régimes sémiotiques de la temporalité*, *op. cit.*, p. 405.

structurelles et conceptuelles mises en place par un récit mémoriel. Mais comment comprendre le lien que fait Denis Bertrand entre cet « instant » et cette « verticalité » ? C'est en tenant compte d'une leçon étymologique qu'il parvient à ce rapprochement entre « instant » et « verticalité. Le terme « instant », comme les mots « instance » et « insistance », serait formé à partir de la racine latine *sta**, signifiant « être debout ». Si l'analyse étymologique de Denis Bertrand est beaucoup plus détaillée, cette racine suffit déjà à placer cet « instant » sous le signe d'une stature verticale. L'instant, s'imposant en verticalité, occupe un plan visible, dominant. Les signes de l'éclat qui lui sont souvent attribués, d'un point de vue figuratif²⁷¹, témoignent de cet aspect, et ramènent dès lors l'instant du côté de l'intensité. L'intensité est à comprendre comme l'effet du déploiement et de la suspension verticale du texte sous le régime de l'instant.

Mais ce plan vertical, s'il permet à l'instant de contester le cheminement horizontal d'une durée chronologique, s'il permet à l'énonciation célinienne de se détacher de son énoncé narratif, mortifère (entre rétention et protension, la mort est mise en évidence), pour laisser apparaître la force de sa résurgence, n'implique-t-il pas le retour vers une domination hiérarchique, vers un plan stratifié que Gilles Deleuze et Félix Guattari appelleraient « modèle arborescent » ?

Par sa réduction spatio-temporelle, son caractère insaisissable, l'instant ne peut représenter un motif dominant sur le plan conceptuel. Il n'est pas catégorisable, il n'est pas saisissable et n'accorde, par conséquent, aucune stabilité à la représentation. Il assure tout au contraire sa discontinuité, sa mise en rupture, son instabilité. S'il domine dans un texte romanesque, c'est pour mieux lui objecter sa fracture. L'instant est cette donnée temporelle, énonciative, qui stabilise l'énonciation (puisqu'il la génère) tout en se jouant de la stabilité de l'énoncé. Il permet à l'énonciation de trouver le point de son émergence, au prix d'une déconstruction créatrice, de la décomposition temporelle de l'énoncé narratif (les mouvements de rétention et de protension se détruisant mutuellement).

La verticalité qui déploie le plan énonciatif du texte ne donne pas une étendue historique et logique à l'instant, sous peine de le transformer en récit. La durée énonciative donnerait une « profondeur²⁷² » à l'instant : cette profondeur pourrait être définie comme « régressive²⁷³ », selon la terminologie proposée par Jacques Fontanille, dans la mesure où elle pousse le récit à

²⁷¹ Rappelons, chez Céline, cet éclat de la blessure.

²⁷² Denis Bertrand, « Emotion et temporalité de l'instant. Louis-Ferdinand Céline, *Mort à crédit* », in : D. Bertrand et J. Fontanille (dir.), *Figures et régimes sémiotiques de la temporalité*, op. cit., p. 408.

²⁷³ Voir ci-dessus p. 456, le résumé du processus sémiotique selon Jacques Fontanille, où nous abordons la question de cette « profondeur ».

revenir vers son point initial et constitutif, à faire de ce point initial le lieu de l'origine et de l'avènement textuel. L'instant se met à durer, non pour étendre le temps du récit, mais pour approfondir le temps de l'énonciation, c'est-à-dire réinvestir le seuil d'émergence de l'écriture. Ainsi, la représentation dans *Féerie I* se détruit-elle pour renaître constamment selon la jonction entre des aspects terminatif et inchoatif. L'instant assure au récit sa constance tout en le soumettant au mouvement alternatif de la déconstruction-construction. L'instant détruit l'espace-temps déployé et duratif du récit, mais promet simultanément la résurgence de ce récit.

2.1.2 Décentrement instantiel

L'instant ne perd-il pas sa qualité éphémère et fugace, dès lors qu'il devient le signe d'une constance, d'une insistance ?²⁷⁴ « Ce qui persiste, c'est ce qui toujours se régénère », écrit Gaston Bachelard dans la *Poétique de l'instant*²⁷⁵. L'instant est à la fois de l'ordre de la constance et du mouvement. Il force le texte célinien à renaître quand la représentation touche à sa négation. Il promet la continuité du texte, tout en naissant de sa discontinuité, de l'impossible durée du récit. L'instant célinien annule la durée et l'extension narrative, mais est toujours prêt à renaître pour relancer l'énonciation romanesque.

Une écriture instantielle est une écriture plus proche d'elle-même et plus consciente du processus sensible qui la produit en-deçà de l'intelligible, de manière intuitive. L'idée d'un texte comme replié sur lui-même n'est pourtant pas tout à fait juste. Nous savons déjà qu'un phénomène de recentrement, chez Céline, est relayé par un phénomène de décentrement consécutif²⁷⁶. De plus, l'approche du centre sensible du texte conduit l'écriture célinienne du côté d'une émotion dont la fonction n'est pas seulement d'incarner et d'intérioriser le langage. Le régime de l'émotion implique un phénomène d'extériorisation qui pourrait remettre en cause le seul recentrement du texte sur le corps sensible qui le constitue. Cette extension ou extériorisation pourrait replacer, derrière un étirement instantiel, une étendue, c'est-à-dire une possible représentation.

²⁷⁴ Denis Bertrand rappelle qu'« instant » et « insistance » ont la même racine étymologique : « Emotion et temporalité de l'instant. Louis-Ferdinand Céline, *Mort à crédit* », in : D. Bertrand et J. Fontanille (dir.), *Figures et régimes sémiotiques de la temporalité*, op. cit., p. 407 : « [...] insistance, qui prolonge, spécifie et intensifie ce cheminement sémantique, à partir de la forme à redoublement de *stare* : *sistere* ; “être vraiment là”. »

²⁷⁵ Gaston Bachelard, *L'intuition de l'instant*, Paris, Stock, 1932, p. 83. Formule citée, avant nous, par Denis Bertrand, *Id.* : p. 403.

²⁷⁶ A ce sujet, nous renvoyons à la première partie de notre thèse et à la schématisation ci-dessus p. 329, où ce phénomène a été remarqué à plusieurs reprises, comme un schéma type de la spatialité célinienne.

Si les romans de *Féerie* reviennent à cet instant où l'écriture célinienne rejoint en propre ce qui la constitue (ce corps sensible qui permet de donner à une écriture son aspect phénoménologique et existentiel), cette concentration d'énergie est aussi un moyen de libérer le texte, de le décharger de ses forces internes. Parler d'instant, comme mode temporel d'intensité certes, mais pourquoi ne pas parler d'instant comme mode extensif sous le fait de l'émotion ?

Si le recentrement permet de reconstruire, par l'écriture, le rapport du sujet au monde, et de lui donner, avec ce centre sensible, une dimension phénoménologique – au sens essentiel et existentiel que donne à ce terme Maurice Merleau-Ponty²⁷⁷ –, ce rapport au monde tire sa force, sa certitude (intuitive), de ses mouvements. L'intensité d'un texte désigne, certes, la présence d'une énonciation à elle-même, c'est-à-dire prise dans la chair concrète du monde, mais, cette présence à soi et au monde implique aussi la prise de conscience d'un dessaisissement, d'une scission. La mise en spectacle de l'instant du bombardement dans *Féerie II* permet le passage d'un saisissement visuel du monde au dessaisissement sensoriel du sujet.

On sent peut-être mieux maintenant tout ce que porte ce petit mot : voir. La vision n'est pas un certain mode de la pensée ou présence à soi : c'est le moyen qui m'est donné d'être absent de moi-même, d'assister du dedans à la fission de l'Être, au terme de laquelle seulement je me ferme sur moi²⁷⁸.

L'écriture ne doit plus être envisagée comme une construction sémiotique à partir d'un seul corps sensible, foyer de l'intensité, mais comme la division interne d'un pôle d'intensité, pris dans son rapport au monde. L'écriture n'est plus seulement « recentrement », elle est aussi « décentrement ». D'un point intensifié à un autre, l'instant énonciatif s'étire, la direction prise par l'écriture reste sensitive tout en intégrant une distance, une étendue. Ce déploiement de l'écriture, cette étendue proposée dans *Féerie II*, justifie le caractère fuyant de l'instant, mais aussi de l'intensité qui est toujours à reconstruire, selon l'appel du corps sans organes qui habite le texte, saisissable au moment où il se perd.

Guidée par un désir, l'écriture célinienne décide de retrouver le corps sensible qui lui donne naissance, de transformer ce corps sensible en un corps propre, c'est-à-dire en

²⁷⁷ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, op. cit., p. I : « La phénoménologie, c'est l'étude des essences, et tous les problèmes, selon elle, reviennent à définir des essences : l'essence de la perception, l'essence de la conscience, par exemple. Mais la phénoménologie, c'est aussi une philosophie qui replace les essences dans l'existence et ne pense pas qu'on puisse comprendre l'homme et le monde autrement qu'à partir de leur "facticité". »

²⁷⁸ Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 2006 (1^{ère} éd. 1964), (coll. « Folio plus »), p. 55

l'élément qui la conduit à sa conscience existentielle. Or, ce corps sensible devenu corps propre, ne semble être accessible qu'au moment de son dérobage (comme le veut le corps sans organes). Si la conscience d'être au monde implique le recentrement du texte sur ce corps sensible, cette chair, elle ne s'accomplit qu'au moment où le texte célinien est dérobé en sa sensibilité. D'un pôle d'intensité sensible à un autre, c'est dans cet écart qu'une prise de conscience phénoménologique a lieu. Car si cet écart peut d'abord apparaître comme le fait d'un « débrayage²⁷⁹ » – selon la terminologie de Fontanille –, il sert à justifier et à renforcer le processus intensif d'« embrayage » dont Fontanille rappelle l'action infinie, expliquant que le retour de « l'instance de discours » à la position originelle est « un retour à l'indicible du corps propre, au pressentiment de la présence²⁸⁰ ». L'instant est cette temporalité qui conduit à ce pressentiment, contre toute certitude, c'est-à-dire au mouvement de cette présence contre toute fixation.

L'étirement instantiel dans *Féerie II* est une manière de donner une amplitude, une étendue à un récit qui se veut intensif. L'intensité se déploie sans perdre de sa teneur, car l'étendue qui apparaît relève d'une dimension sensitive.

2.2 Dédoublément intensif du récit

2.2.1 Dessaisissement émotionnel

Il y a dans les romans de *Féerie* cette manière, inédite pour l'énonciation célinienne, de se laisser emporter, de devenir passive devant son propre objet, ce monde observé. Par cette passivité, le sujet ne se trouve pas en recul du monde – il n'en serait alors que plus omniscient –, mais au contraire au cœur de ce monde et comme saisi par ce monde, c'est-à-dire dessaisi de lui-même. Le sujet n'est plus dans le monde, il « est-au-monde », pour reprendre le propos heideggérien et se conçoit à travers une spatialité du dérobage²⁸¹. Maurice Merleau-Ponty comprend, quant à lui, l'expérience perceptive comme une forme de dépossession de soi, de « dépersonnalisation », en sorte que « je devrais dire qu'on perçoit en moi et non que je

²⁷⁹ Voir Jacques Fontanille, *Sémiotique du discours*, op. cit., p. 94.

²⁸⁰ *Id.*, p. 94.

²⁸¹ Voir Martin Heidegger, *Être et Temps* (1927), Paris, Gallimard, 1986, p. 152 : « Au Dasein est d'avance donné conformément à son être-au-monde un espace chaque fois déjà dévoilé bien que de manière non thématique. En revanche, l'espace en lui-même demeure encore d'abord voilé si l'on regarde aux pures possibilités comprises en lui du pur être spatial de quelque chose. Que l'espace *se montre* essentiellement *dans un monde* ne décide pas encore du genre de son être. »

perçois²⁸² ». Le monde dérobo ce « je » à ses propres limites et commence à l'habiter. Le monde n'est pas simplement reflet du « je », il est ce qui pénètre le « je » et dérobo cette subjectivité à elle-même.

Le monde observé, l'objet de la représentation, emporte l'énonciateur (et pas seulement le personnage), au point de donner lieu à une représentation désordonnée, aveugle, incertaine, où la présence, sans s'évanouir, perd ses propres limites dans une ouverture émotive. C'est cette présence de l'énonciation, liée à cette force du rapport phénoménologique dans le texte célinien, qui nous intrigue quand elle ne saurait trouver sa force que dans le déroboement du sujet par le monde.

Ce dessaisissement est peut-être essentiel au « saisissement créateur » dont parle Didier Anzieu, c'est-à-dire à ce point où la création trouve un plan de consistance, une inspiration concrète, productive.

Le saisissement (du futur créateur par une sensation-image-affect dont il fera le thème directeur de son œuvre) est inséparable d'un dessaisissement (de soi-même, du contrôle habituel du Moi, des représentations établies de son être, des investissements dans des buts et dans des projets censés épuiser l'intensité pulsionnelle). Cette mise en question de l'unité de la personne, cette effraction de son enveloppe psychique, cette rupture dans son narcissisme sont éprouvantes, toujours dans un premier temps extrêmement angoissantes²⁸³.

Démultiplication, éparpillement du « moi », nécessaires à l'épuisement intensif du texte et à sa révélation émotive – n'est-ce pas ainsi qu'il faut comprendre le phénomène de dédoublement dans *Féerie* ? L'intensité célinienne, sous un rapport phénoménologique, entraîne le sujet vers cet excès de lui-même, vers cet Autre qui le compose, objet d'un dessaisissement, figure d'angoisse souvent. L'Autre, susceptible de faire face au sujet célinien, devient « figure », « personnage », lorsqu'un processus d'abstraction, essentiel à l'acte de représentation, s'opère. Ce processus d'abstraction est lié à un mouvement d'étendue, à cette extériorisation à comprendre comme un détachement, ou déroboement du corps sensible à lui-même. A l'extrême de l'horizon qui compose cette étendue abstraotive, l'Autre devient un nouveau pôle d'intensité qui concurrence la place du sujet célinien, tout en lui offrant un miroir.

C'est sous ce dédoublement intensif du texte qu'il faut replacer la relation du personnage Céline à ses doubles : de Céline à Jules, de Jules à Céline, les deux grands pôles d'intensité du texte semblent donnés. Entre les deux, une étendue qui cherche sa force

²⁸² Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, op. cit., p. 249.

²⁸³ Didier Anzieu, *Le corps de l'œuvre*, op. cit., p. 102.

structurelle et conceptuelle, une abstraction donnant lieu à une possible représentation narrative, quelques esquisses de récit, mais qui restent brouillées par l'importance de ce rapport phénoménologique qui conduit à l'émergence du double. Le double célinien, ce n'est pas seulement un miroir inversé du « je », un miroir contestant la présence du « je », c'est un reflet qui cautionne le dessaisissement phénoménologique, et permet la conscience existentielle du sujet.

A travers la présence de Jules, de son corps sensible, le sujet célinien perçoit son propre corps. A travers le corps sensible de ce personnage, « cul-de-jatte » présenté en équilibre, le sujet célinien comprend sa propre position dans le monde extérieur. Le double est une projection de soi, mais aussi un abandon de soi au monde extérieur. Le double est le prolongement figuratif de l'acte émotif, ce que Denis Bertrand appelle un « simulacre passionnel²⁸⁴ ». Le corps sensible, intense, en éveil, émotif, dérobé par le dehors, finit par se dédoubler. Du personnage Céline, en déséquilibre dans un immeuble menacé d'effondrement, au personnage Jules voltigeant dans les airs, l'étirement instantiel du récit est figuré, sur le plan de l'espace représenté, par une ligne verticale.

Jacques Fontanille prend soin de remarquer dans son analyse cette possible altérité ou dédoublement du corps sensible (lieu de l'intensité) dans le processus sémiotique :

Mais l'apparition d'une très forte intensité à l'horizon signale du même coup la formation d'un autre champ positionnel, concurrent du premier, c'est-à-dire le champ positionnel de l'altérité²⁸⁵.

Les deux pôles d'intensité sont, selon Jacques Fontanille, distancés par une étendue qui construit l'horizon extensif du texte, qui amène le texte à son abstraction, vers des formes intelligibles. Cette étendue permet au texte célinien de s'adonner à un système de représentation. Encadrée par un dédoublement du corps sensible, par deux pôles d'intensité, la représentation célinienne, dans *Féerie II*, est cependant rattrapée par un langage sensible qui la défait simultanément de son intelligibilité et de son abstraction. La faillite de la représentation dans *Féerie II* est liée à ce double exercice de l'étendue et de l'intensité, à cette mise en abyme qui permet un dédoublement interne du centre de référence, et une transparence du texte à lui-même. En suivant le propos de Lucien Dallenbäch, nous parlerions

²⁸⁴ Denis Bertrand, « Emotion et temporalité de l'instant. Louis-Ferdinand Céline, *Mort à crédit* », in : D. Bertrand et J. Fontanille, *Figures et régimes sémiotiques de la temporalité*, op. cit., p. 423 : « L'ascendance de l'émotion dans la profondeur de l'instant, son assumption comme instance privilégiée et de plein droit, la clôture temporelle qui anéantit toute temporalité objectivée, et surtout la foisonnante et souveraine autorité des simulacres passionnels qu'elle produit, construisent une logique à laquelle tend à se soumettre le sujet. »

²⁸⁵ *Id.*, p. 97.

ici d'une « mise en abyme de l'énonciation²⁸⁶ » – celle-ci visant « par artifice, à rendre l'invisible visible », à découvrir le fonctionnement poétique du récit, plus précisément ici, son principe génératif.

Intensité et étendue ne sont pas simplement posées dans un rapport de force pour construire la spatialité (sémiotique) célinienne, mais s'incluent l'une l'autre : l'étendue reste associée à un phénomène d'extériorisation, inhérent à l'intensité excessive du corps sensible célinien, et ne saurait d'ailleurs donner lieu qu'à une intensité seconde. L'étendue permet l'accomplissement de ce que Lucien Dallenbäch appelle un « récit spéculaire » : le mécanisme énonciatif du texte se reflèterait à travers les formes figurées d'un récit qui le rendraient comme transparent à lui-même.

2.2.2 Rejet du double

Le dédoublement du sujet, de ce corps sensible, puis du texte (corps textuel), figure d'abord une angoisse. Il s'agit, pour le personnage célinien, de mettre à distance cet Autre qui le regarde. Dans *Féerie I*, la question du double est intégrée sous les termes d'un conflit narcissique :

Jules c'est mon jaloux personnel, il est même marrant... que je soye beau il écume, révulse...²⁸⁷

La relation entre Céline et Jules est soutenue par un conflit amoureux dont Lili-Arlette devient le centre. Tandis que Jules tente de séduire Arlette, que le personnage Céline assiste à la scène, à demi-voyeur, à demi-colérique, est introduit le thème du bombardement de Montmartre qui sera étendu dans *Féerie II*²⁸⁸. Le conflit amoureux et sexuel est extériorisé par cette explosion de l'espace et du cadre. Mettre en relation ces deux scènes, c'est donner une dimension affective et même charnelle au récit du bombardement. L'explosion de l'espace ressort d'un corps mis en branle par un état émotif. Le thème du conflit – amoureux ou militaire – sert l'intérêt affectif de la représentation célinienne, ce dédoublement intensif.

²⁸⁶Lucien Dallenbäch, *Le récit spéculaire (Essai sur la mise en abyme)*, Paris, Seuil, 1977. L'auteur de cet ouvrage identifie trois grands types de mise en abyme élémentaires : la mise en abyme de l'énoncé, celle de l'énonciation, et celle du code.

²⁸⁷*Féerie I*, p. 40.

²⁸⁸*Id.*, p. 145-160.

Le conflit se resserre lorsque les deux pôles opposés – Céline et Jules – apparaissent comme deux visages d'une même unité identitaire, le fruit d'un dédoublement ontologique qui implique une construction quelque peu schizophrénique (au sens de « schize » comme rupture) de l'espace. Le dédoublement acquiert, en effet, un sens identitaire quand Jules est présenté comme un vétéran de la guerre de 14, blessé de guerre lui aussi²⁸⁹. Le dédoublement acquiert un sens poétique quand Jules est présenté comme un « peintre émotif » (Gen Paul), correspondant pictural d'un régime énonciatif célinien.

2.2.3 Quête du double

Cet Autre jaloux ou jaloué n'est pas seulement rejeté. Il reste utile aux justifications excessives du récit. Le dédoublement permet la décharge du texte célinien, au moment où l'écriture atteint une extrémité désirée mais non totalement acceptée. Le pouvoir accordé à Jules, à sa peinture, est une manière pour l'écriture célinienne de se décharger de toute culpabilité, de poser son personnage, ses images, en retrait de sa propre représentation, dans une sorte de passivité. Jules devient l'être coupable autour duquel toute la représentation se construit ou plutôt se détruit. En toile de fond, la peinture de Gen Paul²⁹⁰ est transposée à travers la gestuelle de Jules. Elle guide l'écriture célinienne dans un mouvement où s'associent à la fois la beauté du geste et la violence faite à l'espace de représentation :

Cul-de jatte le Jules mais pas manchot !... l'adresse même, extraordinaire !... une adresse de singe !... terrible !... rigodon chaque projectile !... Il avait des oreilles de singe, l'ouïe, les sens !... Il avait la force aussi !... et la ruse !... le gniasse touché se sauvait ! brillant ! saignant...²⁹¹

Jules pratique sa peinture comme un mouvement de danse, mis sous tension par des limites spatiales qu'il s'agit de faire exploser. La danse se noue à une forme de fureur. Entre esthétique et violence, Jules devient le peintre du mouvement et le promoteur des renversements de la représentation. Guidé par un désir d'élévation – Jules, de son atelier-cave

²⁸⁹ *Id.*, p. 125-126.

²⁹⁰ D'autres figures peuvent apparaître à côté de celle de Gen Paul. Voir à ce sujet, Henri Godard, « Notice », in : *Romans IV, op. cit.*, p. 1184 : « Faire de Jules un peintre-sculpteur, c'est encore, en principe, nier l'identification avec Gen Paul, qui n'était connu que comme peintre, mais c'est aussi projeter derrière lui l'ombre d'une autre figure de la Butte, le céramiste Paco Durio. »

²⁹¹ *Féerie I*, p. 133.

jalouse le « 7^e » étage célinien²⁹² –, Jules impulse un renversement : peignant « des paysages à l'envers », Jules se pose en miroir inversé du personnage Céline, mais aussi en miroir renversant. Il est à la fois la représentation des faiblesses du personnage célinien et celle de sa force réactive au plus profond de l'usure, de l'abîme. Il est celui qui, de la profondeur de son atelier, peut renverser le sens d'un espace, sa direction, c'est-à-dire aussi déplacer son centre intensif.

J'ai vu des bombarderies d'autres guerres qu'étaient vraiment retourneuses du sol et des paysages, mais des déploiements de fureurs volcaniques féériques pareils demandent que l'Esprit participe !... abjure le Bien ! appelle au Mal ! Le Mal c'est pas tout le monde qui l'a ! je le connais moi le Mal dans sa caisse ! là-haut, comme il est joli !... ivrogne, pissat, cochon, satyre ! tronc ! scélérat !... là-haut sur le moulin qu'il est ! ah !²⁹³

Féerie II donne un écho factuel au portrait identitaire dressé de Jules dans *Féerie I*. C'est dans ce second tome qu'est mis en scène le dédoublement intensif de l'espace de représentation. Le personnage célinien descend de son 7^e étage pour se retrouver au plus bas, attiré par la crevasse de son propre immeuble (et de manière indirecte dans la fosse de la prison). A l'inverse, Jules se retrouve au plus haut, sur la plateforme du Moulin de la Galette, tournoyant, virevoltant dans les airs. Le renversement, cette peinture ou cette danse de l'envers, s'actualise dans ce second tome.

Jules devient le centre d'intérêt du récit. Autour de lui, et par lui, s'opère un déchaînement militaire, bombardement visuel et sonore. Le personnage célinien passe au second plan. Entre ces deux personnages, une étendue tente de prendre place, une représentation de se faire : l'image du bombardement passe par les yeux du personnage Céline mais s'active grâce au positionnement provocateur du personnage Jules. Jules reste le coupable. Le regard célinien, posé en témoin, se protège de toute accusation.

2.2.4 L'unité émotive du Même et de l'Autre

La représentation, dans *Féerie II*, est dépendante de ce dédoublement qui permet une étendue et, par là, une abstraction possible entre les deux pôles d'intensité du texte. Le dédoublement ne doit pas cependant entraîner de rupture. La relation entre les deux pôles

²⁹² *Id.*, p. 128-139.

²⁹³ *Féerie II*, p. 193.

d'intensité que constituent les personnages Céline et Jules doit constamment être maintenue : le va et vient entre l'intérieur de l'appartement dans lequel se trouve entraîné Céline et la vision extérieure animée par Jules du haut de son moulin est essentiel à la maintenance de ce lien intensif, à la synchronie d'un étirement instantiel.

Jules est l'incarnation d'un Dedans projeté au Dehors, l'objet d'un dessaisissement émotif qui permet l'unification du sujet au monde. Ce dessaisissement est une manière de grossir la conscience intensive du « je », et de le rendre à sa cosmicité, à cette « identification cosmique » dont parle Michael Donley²⁹⁴. Cet autre, cette altérité, est la condition nécessaire d'une conscience phénoménologique. Il est l'expression de l'unité du sujet au monde : Jules, devenu maître des éléments, est un miroir du personnage célinien, l'image de son dessaisissement phénoménologique, nécessaire à rétablir le lien entre le sujet et le monde. La fascination du personnage Céline devant le paysage extérieur animé par Jules, en même temps que son dégoût à l'égard de cette figure, est l'expression narrative d'un désir de dessaisissement et d'ouverture au dehors, associée à une angoisse de disparition.

Le récit est porté par une énonciation dépendante du regard du personnage célinien, par une énonciation narrative placée en focalisation interne. Mais cette énonciation est comme sans cesse dérobée à elle-même, passive devant un entrain d'ordre extérieur, une force, une poussée, un attrait. Cet entrain de l'énonciation à sortir d'elle-même est le fait d'une musicalité dont le personnage Jules est, de manière indirecte, le promoteur :

Ah, il envoûtait ! Vous auriez pas dit possible... Le tronc là, l'ordure, vous le regardiez ?... le fatigant ?... au bugle, au charme, vous vous demandiez ?... je me demande encore, là, dans ma fosse ? Je m'entends l'accompagnant de ma gauche... nos concerts !...²⁹⁵

L'image d'une partition à trois mains²⁹⁶ permet l'unité du double, l'apaisement du conflit derrière une sorte d'extase émotive : c'est par la musique que le dessaisissement de soi, et l'ouverture à l'autre, au monde qui pénètre alors le « je » s'opère. L'énonciation célinienne, dans *Féerie II*, accomplit cette musicalité. Nous reviendrons sur cette énonciation célinienne dans *Féerie*, sur l'importance de son phrasé rythmique selon lequel discontinuité et continuité sont capables de s'associer pour répondre à l'enjeu émotif du texte.

²⁹⁴ Michael Donley, « L'identification cosmique », in : *L.-F. Céline, Cahiers de l'Herne, op. cit.*, p. 280-287. Voir ci-dessus p. 367.

²⁹⁵ *Féerie I*, p. 141.

²⁹⁶ Redoublement de la scène où Céline accompagne le personnage Borokrom au piano de la « main gauche » (*Guignol's band*, p. 192-193). Voir : Denise Aebersold, *Goétie de Céline, op. cit.*, p. 217 : « Insolite au plan réaliste, la partition à trois mains est une des marques symboliques du monde à l'envers. »

2.3 Mouvement centripète et mouvement centrifuge : une étendue au service de l'intensité

L'étendue se réalise jusqu'à sa dispersion, portée à l'excès de son absence, et pour que se répète le geste centripète de l'intensité, de la présence. Les éléments de la représentation du bombardement dans *Féerie II* en élaborent la schématique spatiale :

[...] à présent ils tournent ouest-est... et puis ils reviennent... c'est la méthode stratégique de tous les oiseaux... ils les auront les Batignolles !... nous on est pas oiseaux du tout !... le palier est plus tenable... c'est presque pire que le moulin [...] ²⁹⁷

Les avions dessinent des cercles dans le ciel qui élargissent en un mouvement concentrique l'espace de représentation puis reviennent. Autour du centre, un mouvement centrifuge, puis un mouvement centripète se déploient, alternent. Ce centre n'est autre que ce regard du sujet célinien, à partir duquel la représentation s'élabore. L'éloignement des avions, unités explosives et destructrices, suivi d'un rapprochement, est stratégique : la distance implique une respiration qui permet à la représentation de se faire dans une vision subjective assez large ; cette représentation est essentielle à la justification de sa destruction prochaine. De la construction à la destruction, entre éloignement et rapprochement du centre, mouvement centrifuge et mouvement centripète, l'espace de représentation est traversé par une dynamique propre à définir sa spatialité.

Les termes « centrifuge » et « centripète » demandent à être définis en leur fonction respective. Si Greg Hainge, dans son article portant sur les romans *Féerie*, analyse ce double mouvement, il ne prête pas le même rôle que nous aux directions centrifuges et centripètes de la représentation.

L'expression poétique ou féérique de Céline se veut émotive, et possède donc, comme le démontre l'étymologie du mot « émotion », une force centrifuge. L'Histoire, par contre, en établissant des rapports de causalité entre la trame du temps et l'activité humaine, possède une force centripète, toute action et tout événement étant quasi prédestiné puisque résultant d'actions et d'événements précédents²⁹⁸.

²⁹⁷ *Féerie II*, p. 228.

²⁹⁸ Greg Hainge, « Quand je ne peut être autre : *Féerie pour un autre fois* de Louis-Ferdinand Céline », in : *Le Moi littéraire, op. cit.*, p. 88.

Greg Hainge voit dans la capacité centrifuge de la représentation la symbolisation d'une priorité émotive que Céline donne lui-même à son écriture. L'émotion est comprise comme un mouvement capable d'extériorisation, d'ouverture. Nous ne saurions contredire cette leçon étymologique. Nous rappelons cependant que cette émotion est, avant toute extériorisation, le fait d'une écriture recentrée sur elle-même, consciente de ce centre sensible et charnel qui la constitue.

Greg Hainge définit, par opposition, le mouvement centripète comme une manière pour l'écriture célinienne de signifier sa mise en représentation, la maintenance d'une spatio-temporalité par une unité subjective recentrée sur elle-même. Greg Hainge oppose mouvement centrifuge et mouvement centripète comme il oppose émotion et histoire (voire Histoire), énonciation discursive et énonciation historique. Sur cette opposition, nous désirons revenir.

Suivant notre approche, le mouvement centripète n'est pas seulement une manière de renforcer l'unité d'une représentation autour d'un sujet, ou si ce mouvement occupe cette fonction dans un premier temps, la poussant à l'excès, il ne fait ensuite qu'en renverser le propos. Le mouvement centripète est une manière de toucher au corps sensible, émotif, et de se défaire de toute unité organique de la représentation. Le mouvement centripète est dans le texte célinien une arme décisive pour mettre en défaut les limites et la stabilité de la représentation. Le sujet se recentre sur lui-même mais continue de s'échapper en propre, quand ce recentrement mène à la déchirure du corps, l'arrachement organique du corps, et corrélativement d'un espace de représentation. Greg Hainge analyse le mouvement centripète qui justifie les expressions de la douleur dans *Féerie I*, comme un échec²⁹⁹, quand nous y discernons une réussite : celle du corps sans organes par rapport à l'organisme. En conclusion de son article, il ouvre cependant son discours à cette hypothèse :

Pour atteindre son but de créer une esthétique affective, d'établir des synthèses connectives entre texte et lecteur, alors, le je célinien surcodé par l'Histoire ne doit être ni je ni autre, mais un devenir-autre, une expression de désir dans sa dimension sociale, un corps-sans-organes, pour reprendre la terminologie de Deleuze et Guattari, un je sans ego³⁰⁰.

²⁹⁹ *Id.*, p. 89 : « [...] le narrateur Céline tente d'utiliser la force centripète des structures figurales et territorialisantes autour de lui pour rompre avec la représentation et avec l'Histoire. Pourtant, une fois isolé, plutôt que de jouir des spasmes excrémentiels, le narrateur ne parvient toujours pas à se libérer, à se déterritorialiser, des structures territorialisantes intensifiées, la prison, l'Histoire, la subjectivité. C'est de cet échec que résulte la tragédie de l'œuvre [...] ».

³⁰⁰ *Id.*, p. 92.

La découverte de cet objet fuyant qu'est le corps sans organes enclenche un mouvement de recherche qui échappe au plan organique de la représentation, mais en requiert pourtant l'espace. La recherche du corps sans organes est motivée par un mouvement centripète, et accomplie par un mouvement centrifuge qui permet la mise en représentation du texte, tout en en destituant la forme et les valeurs. Nous renversons ici le propos de Greg Hainge en faisant du mouvement centrifuge un outil de représentation, et du mouvement centripète l'instrument émotif de l'énonciation à même de se servir de ce mouvement centrifuge. Selon un étirement instantiel, nous insistons sur la synchronie de ces mouvements.

La possibilité figurative et représentative du texte romanesque est, en effet, inhérente à un mouvement centrifuge. La représentation nécessite un retrait, un recul, une distance, une abstraction. La représentation, pour cette raison, est davantage construite par un mouvement centrifuge que centripète. Ce mouvement centrifuge existe dans *Féerie I*, quand le sujet s'évade vers d'autres lieux et d'autres temps pour laisser place à une représentation mémorielle, nécessaire à l'évaluation de l'écart dans lequel se situe l'espace-temps de la prison ; il existe aussi dans *Féerie II* quand le sujet s'abstrait dans la figure d'un autre, Jules, autour duquel la représentation du bombardement peut être définie.

Malgré ces mouvements centrifuges, l'espace de la prison et celui du Paris bombardé resteraient en proie à l'opacité d'une contraction centripète, à l'accentuation d'un aveuglement. Ce mouvement centrifuge, trop mêlé à la force d'une intensité, d'une subjectivité, d'un mouvement centripète, perd sa stabilité et se déjoue parfois de son rôle de représentation. La représentation, ainsi faussée, devient émotive. Mouvement centrifuge et mouvement centripète spatialisent ensemble le rapport d'une énonciation à sa capacité figurative et émotionnelle. L'émotion est une mise au-dehors du « dedans » qui motive l'excentricité du texte, son ailleurs.

Le recouvrement émotif de la représentation dans *Féerie* n'est pas sans lien avec le dédoublement du pôle intensif du roman, cette relation miroir qui unit le personnage Céline au personnage Jules. Rappelons que le sujet célinien possède dans *Féerie* un pouvoir original, une capacité dont les autres personnages se trouvent dépourvus³⁰¹ : celle du décentrement³⁰². Le « je » célinien se décentre jusqu'à se dédoubler, jusqu'à cet « Autre », Jules, posé comme son « semblable ennemi ». Cet Autre, découvert à travers une subjectivité défaite d'une vision organique, est le produit d'une émotion qui pose le sujet célinien face à sa propre altérité.

³⁰¹ Exception faite pour Bébert et Lili : personnages capables d'évasion, d'extériorité, qui conduisent d'ailleurs le décentrement du personnage Céline dans *Féerie*, et plus tard dans les romans de la trilogie allemande.

³⁰² Exemple : *Féerie II*, p. 265 : « Les autres sous la table se rendent pas compte que le Ciel et la Terre font cymbales ! »

S'il est une étendue, le mouvement centrifuge qui la construit est à la fois le corollaire d'un premier mouvement centripète porté à son excès (passage de l'organisme au corps sans organes) et la cause d'un second mouvement centripète quand il laisse le « je » s'évanouir vers son altérité intensive. L'étendue (mouvement centrifuge) est au service d'une intensité qui se développe et envahit le texte pour ramener sa sémantique du côté du sensible. L'étendue est défonctionnalisée (en sa fonction de représentation) pour devenir un moyen d'intensification romanesque. Elle offre une distance, à travers laquelle l'intensité, grâce au dédoublement du corps sensible qui encadre cette étendue, s'accroît. L'horizon³⁰³ n'affaiblit en rien l'intensité du texte puisque s'y discerne une projection du corps sensible, son dédoublement. Cette projection du corps sensible à l'horizon du texte est là pour nier l'étendue, et avec elle, la représentation narrative que le texte célinien tente simultanément de mettre en place.

Entre deux mouvements centripètes, le texte de *Féerie II* s'évade par une force centrifuge relative à une expression émotive (immanente). Cette émotion engage un retour vers soi, puis un dessaisissement de soi qui implique le rapport du « je » à son altérité. L'émotion conduit le déploiement centrifuge de la représentation pour, à l'extrémité de cette étendue, reconstruire un nouveau pôle d'intensité. Un exemple :

J'écarquille, je vois... c'est bien le jardin de Barbe Bleue !... clématites... géraniums... bleuets... et d'autres espèces !... inconnues !... ah ! ce Barbe-Bleue ! Lili peut pas me contredire ! jamais il a eu de géraniums, Barbe-Bleue ! il profite de la féerie ! des merveilles de la réflexion... toute la rue Lepic monte maintenant ! [...] ça existe pas ?... c'est des effets d'optique, je veux !... [...] je dois tout vous noter ! je vous note ! ils achèteront plus tard mes livres, beaucoup plus tard, quand je serai mort, pour étudier ce que furent les premiers séismes de la fin, et de la vacherie du tronc des hommes, et les explosions des fonds d'âme... ils savaient pas, ils sauront !³⁰⁴

Sous le coup de l'émotion, l'espace représenté semble s'évader, prendre de la hauteur. Le mouvement centrifuge, propre à l'ouverture émotionnelle, est là. L'envolée de l'espace représenté n'est que la projection d'un dessaisissement subjectif, d'une envolée du sujet, vers cet autre ici figuré implicitement par l'expression « vacherie du tronc des hommes ». Cet autre, corps malsain et tronqué, présuppose un désir, un corps sans organes défait de toute articulation. L'émotion est l'expression conductrice de ce désir, quand elle pousse le sujet à se défaire de ses limites pour rejoindre cet Autre, figure de soi inavouée : l'abjection fascinante

³⁰³ Rappelons que les horizons correspondent à « l'intensité minimale, pour une étendue maximale » (Jacques Fontanille, *Sémiotique du discours*, op. cit., p. 96).

³⁰⁴ *Féerie II*, p. 191.

de Jules signifie ce désir refoulé. L'alternance entre mouvements centripète et centrifuge s'unifie dans l'appel du désir subjectif que l'espace représenté reflète :

[...] d'autres bâtisses s'échappent, se retournent... toutes pendantes ! ca va nous arriver nous-mêmes !... l'autre genre, c'est les maisons qui glissent... s'étirent !... s'élongent... en hauteur... loukoums !... partent s'emmêler plus haut chaque *braomm* ! quel travail ! et ca s'enroule gigote dénoue ! le bacchanal plus haut que le ciel !...³⁰⁵

Le thème du désir sexuel, derrière l'expression d' « un bacchanal », dirige la dynamique de cet espace et découvre le centre charnel de la spatio-temporalité célinienne, ce corps sans organes, toujours fuyant.

Le corps sensible qui dirige l'énonciation célinienne cesse d'être le lieu originel vers lequel le texte revient (à l'image d'une « régression ») pour constituer aussi son avenir³⁰⁶. Le corps sensible est déstratifié à l'image de Jules, homme sans figure, sans corps presque mais alors d'autant plus présent. L'image de ce corps abimé peut-elle cependant construire à l'énonciation célinienne un devenir certain ? Greg Hainge se pose cette question :

Néanmoins, il ne faut pas penser que cette dissolution des frontières de la subjectivité mène inévitablement à un devenir, un état d'hyperdifférentiation, puisque, comme on peut le constater dans les citations ci-dessus, cette dissolution est trop complète et laisse le sujet dans un état quasi-autiste, incapable d'action dans le monde à moins de fuir de nouveau dans une structure moltaire transcendantale, et c'est à cette fin que les locataires se saoulent et tabassent le narrateur Céline avant de le laisser collé à un mur par ses propres croûtes, exactement comme il l'était à son tabouret dans sa cellule danoise dans *Féerie I*³⁰⁷.

Greg Hainge continue de donner un poids tragique à la douleur charnelle du personnage, quand celle-ci est nécessaire à la libération du sujet vis-à-vis d'un système organique. Car, derrière ce corps usé et souffrant, le texte célinien assure à l'énonciation le dégagement de son désir propre. Si le lecteur manque de bienveillance à l'égard de ce personnage souffrant, c'est qu'en exagérant la représentation, Céline donne à cette souffrance une incroyable. A rendre le lecteur incrédule, voire méprisant à l'égard de cette souffrance, il l'amène du côté de la jubilation, d'une représentation capable d'intégrer ses propres blessures. Jules propose la réconciliation de l'énonciation célinienne entre un corps blessé et l'effet d'une jouissance. Ce corps blessé, ramené à une jubilation, est certes celui du sujet depuis *Voyage*, mais il est aussi

³⁰⁵ *Id.*, p. 266.

³⁰⁶ Nous ne pouvons parler ici d'une « profondeur progressive » qui implique le strict passage de l'intensité à l'étendue.

³⁰⁷ Greg Hainge, « Quand je ne peut être autre : *Féerie pour un autre fois* de Louis-Ferdinand Céline », in : *Le Moi littéraire*, *op. cit.*, p. 91.

celui du texte romanesque, de cet espace de représentation, cette œuvre comprise désormais en son sens à la fois global et ouvert. Ainsi pouvons-nous affirmer, avec Umberto Eco :

Maintenant, nous le savons : l'ouverture est la condition même de la jouissance esthétique, et toute forme dont on peut jouir pour ce qu'elle est dotée d'une valeur esthétique, est « ouverte »³⁰⁸.

Le texte célinien s'ouvre pour conduire à une jouissance esthétique qui unit le lecteur à l'énonciation. La blessure, la douleur est chez Céline le premier signe d'une ouverture qui agit d'abord sur les formes thématiques du texte, pour ensuite influencer ses formes poétiques. Cette ouverture permet une jouissance esthétique car elle échappe au risque du « chaos indifférencié³⁰⁹ », de l'indifférence, quand elle est le fait d'une intensité. Ouverture et intensité favoriseraient une jouissance esthétique, c'est-à-dire pour le texte célinien l'accomplissement de son désir propre, de sa motivation essentielle : la fiction.

3. Intensité extensive du corps sans organes ou le régime dynamique de la fiction célinienne

La jubilation dont témoigne l'énonciation célinienne dans *Féerie* doit être comprise comme une satisfaction poétique : l'accès du texte à une fiction dégagée des présupposés organiques d'un mouvement autobiographique.

A s'étendre, l'intensité ne perd pas sa puissance, mais se trouve extériorisée. Par cette extériorisation qui ressort d'un processus émotif, excès du corps sensible, le « je » énonciatif célinien touche à une neutralité. Il ne s'agit pas de nier le « je » mais au contraire de le porter à son excès, à son extase, jusqu'à atteindre sa neutralité. Cette neutralité réconcilie absence et présence. A la fois absent et présent, sous le fait de sa neutralité, le texte célinien pourrait laisser une place au régime de la fiction.

Il est une neutralité temporelle et spatiale qui émerge des romans de *Féerie*. Le Neutre célinien est l'extrême de la subjectivité. Le Neutre célinien est une présence qui sait s'oublier³¹⁰, c'est-à-dire s'étendre par l'abandon à son altérité. L'oubli n'est plus alors la

³⁰⁸ Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, op. cit., p. 59.

³⁰⁹ Greg Hainge, « Quand je ne peut être autre : *Féerie pour un autre fois* de Louis-Ferdinand Céline », in : *Le Moi littéraire*, op. cit., p. 92.

³¹⁰ La question de l'oubli est ici inhérente à l'annulation du processus mémoriel, entre rétention et protension, et à l'émergence de l'instant. L'instant permet une poétique de la résurgence, mais celle-ci ne peut se faire sans oubli. L'instant est une temporalité qui se défie de toute mémoire.

négligence de cette présence, de ce corps sensible, mais tout au contraire une manière de le faire renaître plus loin, en-dehors de soi, dans ce visage de l'Autre. Un oubli de soi opère pour que l'intensité s'étende, pour que son redoublement ait lieu. L'oubli sert le sujet et la présence intensive du texte. Par cet oubli, le corps sensible se dilate, cesse de se contracter sur lui-même, se laisse dérober par le monde du Dehors, se répandre alors plus loin, sous sa forme altière. Cet oubli est essentiel à l'entrée de la fiction dans le texte célinien. Il permet à une présence énonciative de quitter le point de son vécu, de se laisser envahir et envoler ailleurs, vers cet Autre qui la compose.

Les romans de *Féerie* accomplissent la visée essentielle de l'écriture célinienne, ce rapprochement entre ce que fait l'écriture et ce qu'elle est, ce rapprochement de l'écriture célinienne vis-à-vis de son centre substantiel et sensible. Les romans de *Féerie* accusent l'aliénation du discours autobiographique qui reste un système de savoir (la connaissance de soi, du « je ») et, avec elle, l'abstraction sur laquelle repose la représentation. Les romans de *Féerie*, sans en contester les sources, transforment ce mouvement autobiographique en une fiction qui est celle d'une énonciation rendue à sa présence intensive. La fiction célinienne, produit d'un « je » ouvert à son altérité, d'une intensité ouverte à une étendue émotive, d'une intensité extensive, délivre l'espace romanesque de ses limites. La fiction se définit dans *Féerie* comme le cœur de l'œuvre, comme le centre énergétique, sensible, et toujours fuyant de l'écriture – ce que nous avons appelé le « corps sans organes ». Ainsi assimilée à ce centre sensible de l'écriture, la fiction célinienne se défie de tout mensonge et assure à l'œuvre une vérité d'ordre affectif, émotif.

Nous avons essayé de comprendre le fonctionnement de la spatio-temporalité dans les romans de *Féerie*, en tenant compte de ce « corps sans organes », cœur charnel du texte, foyer sensible de l'énonciation romanesque.

L'énonciation romanesque tient dans *Féerie* à se rapprocher le plus possible de ce centre qui la constitue, tient à saisir ce corps sans organes qui est à la fois le point de son émergence et le point de sa recherche, désiré. Suivant cette direction, l'écriture se définit en intensité au risque de perdre son pouvoir d'abstraction, cette étendue nécessaire à toute représentation.

Cette écriture de l'intensité, sensitive et non intelligible, ressort d'un vœu de neutralité et d'intuitivité. La réalisation d'un tel souhait implique la mise en péril des données abstraites et conceptuelles de la représentation romanesque. Les romans de *Féerie* se caractérisent par cette mise en défaut de la représentation narrative.

A regarder de près, cette représentation narrative existe dans les textes de *Féerie* mais se trouve compromise par le régime spatio-temporel de cette écriture intensive. Du côté du temps, l'instant déstabilise la durée que requiert tout récit romanesque. Du côté de la spatialité, un dédoublement d'ordre émotionnel (Céline / Jules) dérobe aussi l'espace de représentation, l'étendue proposée, à sa stabilité.

Certes, il s'agit avec ces romans de reconquérir le cœur des lecteurs, mais il s'agit surtout pour Céline de reconquérir le cœur de son écriture : la mise en suspens de la représentation narrative au profit d'une présentation poétique. L'instabilité de la représentation est à la mesure de l'affirmation poétique du texte (qui comprend une affirmation stylistique) : trouver le centre fuyant qui entraîne l'écriture dans ce processus créatif, trouver le point fictif du texte célinien, ce corps sans organes qui présuppose le dessaisissement constant du texte à lui-même.

Féerie pour une autre fois – deux tomes aujourd'hui réunis sous un même titre, pensés par l'auteur, à l'origine, dans leur continuité. Nous employons ici le mot « pensés ». Nous pourrions lui substituer le terme « sentis », quand ces romans cherchent davantage à faire sentir qu'à représenter, à montrer l'aspect viscéral de l'écriture célinienne plutôt qu'à l'analyser. La perception, la sensation, l'émotion, deviennent les maîtres-mots fonctionnels de l'écriture célinienne avec *Féerie*, contrant toute dynamique idéologique, rationnelle, conceptuelle. Le corps mis à nu, morcelé pour mieux échapper à la structure, est au centre de la construction de cette écriture romanesque. C'est là ce que certains critiques ont remarqués : « Un Céline qui part en morceaux comme un personnage de Beckett [...] On retrouve à coup sûr un grand romancier³¹¹ », et ce que d'autres contestent : « Il n'y a pas grand-chose à dire de *Féerie*. C'est du Céline à la dérive, du Céline qui a perdu sa contenance. L'effet assez pénible [...] Tels sont, dans l'épreuve, les inconvénients du débraillé : il influe

³¹¹ Roger Grenier, *France-Dimanche*, 27 juillet 1952 Extrait d'une page internet, appartenant au *Bulletin célinien*, mis en ligne, <<http://louisferdinandceline.free.fr/index2.htm>>.

sur la discipline mentale. Reportons-nous plutôt à *Voyage au bout de la nuit*³¹² ». Dans ce dernier commentaire, Robert Poulet accuse ce qui façonne les qualités libertaires du texte romanesque dans *Féerie* ; il répond à cette provocation du texte célinien qui met à mal l'instance de représentation.

Le roman cesse de représenter le monde à partir d'un point de vue subjectif avec *Féerie*, quand ce sujet (ou son corps) serait au préalable dérobé par ce monde extérieur. Expérience d'une unité subjective et charnelle dessaisie, et portée par ce dérobement à sa conscience d'être au monde ; expérience d'une écriture qui veut rétablir le lien entre le sujet et le monde extérieur, sans en passer par des postulats normatifs, par une liaison organique – tel se définit le contenu mouvant de *Féerie*.

Les romans de *Féerie* ne suivent plus les lignes formelles et structurelles qui codifient l'espace (la spatio-temporalité) des romans précédents. Les romans de *Féerie* proposent une rupture, un écart par lequel l'écriture célinienne se ressource. Car, s'il est question de déroute narrative, de dessaisissement subjectif, de déformation spatio-temporelle, d'abîme charnel, l'écriture profite de ses propres blessures, des entailles qu'elle se fait à elle-même.

Cette représentation traversée par un mouvement charnel qui remet en cause ses appuis formels et structurels, sa spatio-temporalité, demande à être ramenée du côté d'un plaisir d'écriture. L'espace romanesque célinien est un espace libéré, tel un corps arraché à ses contraintes normatives, mais c'est aussi un espace animé par une énonciation subjective qui jubile de cette libération. Il reste à étudier cette jubilation, qui constitue la pertinence esthétique de *Féerie*, l'effet produit par cet espace romanesque rendu à sa présence charnelle – présence toujours ouverte au dessaisissement phénoménologique.

³¹² Robert Poulet, *La Table Ronde*, septembre 1952. Extrait d'une page internet, appartenant au *Bulletin célinien*, mis en ligne, <<http://louisferdinandceline.free.fr/index2.htm>>.

D/ L'espace « orgique » de *Féerie* pour une esthétique jubilatoire

Les romans de *Féerie* s'écrivent dans un mouvement paradoxal : celui d'un évidement et celui d'une plénitude. Le texte célinien a beau se défaire de ses enveloppes structurelles, redonner à sa spatio-temporalité d'autres dimensions, s'écrire sous le fait d'une intensité qui renvoie la représentation à sa propre négation, il reste bavard. Les romans de *Féerie* s'absentent structurellement d'un régime romanesque (de représentation) auquel nous sommes habitués, mais ne cessent de s'affirmer en présence. Nous voudrions comprendre cette omniprésence de l'espace romanesque, esthétique qui naît paradoxalement d'un évidement ou d'une déconstruction antérieure. Nous voudrions comprendre comment cette énonciation s'accommode de ses propres douleurs (passage de l'organisme au corps sans organes) jusqu'à y déceler un certain plaisir. Nous voudrions comprendre comment ce plaisir énonciatif traverse le texte, l'espace romanesque qui, du point de vue esthétique, soutient une écriture jubilatoire.

1) D'un « trou » narratif vers une illimitation descriptive

a) Un « trou » narratif

De *Voyage à Guignol's band*, l'espace de représentation célinien se maintient dans une structure spatio-temporelle que viennent souder les divers lieux donnés du récit. L'écriture du lieu témoigne d'une expérience subjective où la vision spatiale se coordonne au sentiment d'une temporalité. Le lieu représenté devient une entité chronotopique. Or, il tire sa chronotopité – sa fonction chronotopique – de ce corps sensible qui habite la représentation, capable de spécifier sa spatio-temporalité. Nous avons montré, dans la première partie de ce travail de thèse, combien l'écriture des lieux céliniens valorisait une énonciation charnelle, et ce, depuis le premier épisode du *Voyage*, la guerre.

Les romans de *Féerie* se présentent, quant à eux, dans une sorte d'a-chronotopie. Cette a-chronotopie repose sur la déconstruction romanesque d'un lieu absent. Le foyer de l'énonciation, ce corps, est plus que présent – nous l'aurons assez dit – mais alors il cesse de s'exprimer à travers une unité de lieu qui lui permettait d'associer à l'expression de sa temporalité celle de la spatialité. La structure se défait. L'espace de représentation de *Féerie* se construit sur un non-lieu qui permet l'échappée du corps en dehors du cadre structurel de la représentation. Quel est ce non-lieu ?

La narration célinienne commence à se perdre quand se trouve mis à l'écart son centre spatio-temporel : l'image française. Nous avons déjà évoqué ce rapport de l'énonciation célinienne à l'image de la France¹. Nous n'avons pas assez insisté sur le « trou » que cette image laisse dans les romans de *Féerie*. La France est ce lieu négatif, ce non-lieu à partir duquel l'espace de représentation de *Féerie* vient se construire, par déconstruction et par négation.

L'image de la France finit par être interdite à Céline. L'image française, luttant contre la facticité de la surface, trouve sa force dans sa propre négation. Le premier volet de *Féerie pour une autre fois* explicite la nature de cet interdit. Écriture marquée par un régime carcéral, le roman affiche l'impossibilité spatio-temporelle d'un retour vers ce centre identitaire. La France est située dans un écart que l'écriture célinienne doit admettre, assimiler pour mieux le dépasser. Dans *Féerie II*, l'interdit est d'ordre narratif et esthétique : l'histoire du bombardement de la butte Montmartre prolonge la négation référentielle de l'espace géographique français ; l'image de la France, explosée, éparpillée, est amenée vers un informel, traversée par un mouvement négatif, sans perdre sa qualité centrale. Sur un plan romanesque, cet interdit approuve le retrait dans lequel se place le centre de l'espace de représentation depuis *Voyage (Clichy-Rancy)*.

L'image de la France reste centrale dans *Féerie*, lieu désiré, puis réinventé. Les signes se rapportant à la Place Clichy restent présents, de manière indirecte lorsqu'ils en désignent les alentours : rappelons cette mort transposée de Clémence, la mère, « avenue de Clichy² », rappelons aussi la fin de *Féerie II* avec ce retour vers la Place Clichy³, rappelons surtout cette focalisation du récit, dans ce second tome, sur le lieu de Montmartre, net prolongement de la Place Clichy.

¹ Voir ci-dessus p. 356 sq.

² *Féerie I*, p. 43 : « Ma mère est morte de chagrin toute seule sur un banc avenue de Clichy ».

³ *Féerie II*, p. 486 : « Toiselle court après !... si elle court !... elle l'a retrouvée beaucoup plus bas... presque place Clichy... »

L'espace de représentation possède un centre identitaire qui continue de s'affirmer par négation. La négation de l'image française est symbolisée par le « trou » de la prison dans *Féerie I*. La négation prive l'image de la France de la possibilité de sa représentation, mais non de sa présence désirée à l'intérieur du récit célinien. Le second tome de *Féerie* reprend et démultiplie cette image du « trou » :

Je vous parle que de crevasses, je m'aperçois... celle du Ciel !... celle du couloir !... celle sous l'ascenseur !⁴

L'ampleur de ces « trous »⁵ engage la discontinuité spatio-temporelle du récit. Le roman y perd son essence chronotopique, ces points d'ancrage où se rejoignent l'espace et le temps, et sur lesquels repose la représentation. Le premier volet de *Féerie* est marqué par cette « confusion des lieux, des temps⁶ » propre à définir la féerie célinienne. L'énonciation se détache de l'espace carcéral, par un panel de souvenirs qui réfèrent à d'autres temps, d'autres lieux. Le temps et l'espace de la prison perdent leur corrélation, pourtant nécessaire à la dictée du récit carcéral. Ce récit est entrecoupé par d'autres entités spatio-temporelles qui le portent à sa confusion. Dans le second volet de *Féerie*, un décalage s'opère entre le caractère instantané d'un événement explosif et sa transcription romanesque, c'est-à-dire spatialisée. L'énonciation narrative s'établit dans l'urgence, cherchant à saisir l'instant qui se dérobe déjà à sa représentation. Le lieu de Montmartre ne permet plus cette corrélation entre le temps de l'expérience narrée et son expression spatialisée.

Des deux côtés de *Féerie*, l'espace et le temps s'écartent l'un de l'autre et échappent, par là, à la définition d'une représentation. Un trou se forme dans la représentation. Ce trou instaure une faille qui empêche la liaison, la relation chronotopique et structurelle de se faire. Ce trou permet un évidement narratif du texte de *Féerie*, dès lors que l'espace et le temps ne constituent plus de support stable à ce récit. Philippe Muray évoque bien avant nous ce sentiment du gouffre qui fait perdre à la représentation ses repères formels.

Pour tout le monde, pour tous ceux qui ont écrit au XX^e siècle et ne l'ont pas dit mais en ont subi quand même la pression, Céline raconte comment la littérature moderne s'est faite sous la domination du trou : « J'ai éprouvé moi aussi !... exactement !... ou à

⁴ *Id.*, p. 350-351.

⁵ Voir : Corinne Chuat, « La féerie de L.-F. Céline : une bombe contre la bombe atomique ? », in : *Actes du XVI^e colloque international L.-F. Céline, Céline et la guerre, (Caen, 30 juin – 2 juillet 2006), op. cit.*, p. 93-116 : Pourrait s'ajouter à ces « trous », qui occupent l'attention du personnage célinien, l'image des « crypte, des catacombes et des carrières abandonnées qui creusent la Butte, autant d'espaces vides où s'engouffrent les déplacements d'air et de gaz provoqués par l'éruption. » (p. 108).

⁶ *Féerie I*, p. 15.

peu près... le même effroi que Pascal !... le sentiment du gouffre !... mais moi c'est pas au pont de Neuilly... non ! ça m'est arrivé au métro... devant les escaliers du métro... du Nord-Sud !... vous entendez colonel ? du Nord-Sud !... la révélation de mon génie, je la dois à la station "Pigalle" !...⁷»⁸.

L'instance de ce « trou narratif » confirme la dimension d'un « espace troué⁹ » comme principe de déstratification du texte célinien, mais aussi l'image d'une blessure cette fois étendue à l'espace global de représentation, et non plus seulement aux différents lieux du récit qui, pris indépendamment, constituent les unités d'un espace représenté. Le lexique de la blessure, avec cette image du « trou » appliquée à l'espace de représentation dès lors que la trame du temps se trouve écartée d'une possible spatialisation, accentue moins le drame de l'écriture célinienne qu'elle n'en propose le renversement. Le drame de l'écriture pourrait se transformer en une jubilation énonciative quand, derrière l'impossibilité du récit, se cache l'expression en puissance de la description. Le trou narratif laisserait place à une illimitation descriptive qui sauverait l'énonciation célinienne de la négation.

b) Une illimitation descriptive

Le récit célinien s'abandonne à l'expression de ses failles spatio-temporelles. Là où le récit est rendu à son a-chronotopie, la fonction descriptive, seule, peut se maintenir. « Ce qui était parti pour être un récit tend donc à une gigantesque description », écrit Henri Godard¹⁰. L'énoncé descriptif se satisfait d'une impossibilité narrative. Le « trou » narratif devient, dans *Féerie II*, une porte ouverte à l'illimitation descriptive.

Le statut polémique de la description étudié par Philippe Hamon, entre une « négation de la littérature » et une « sorte d'hyperbole [...] dont il convient de contrôler les excès¹¹ », n'échappe pas au texte célinien qui y a recouru une fois transgressées les valeurs spatio-temporelles du récit¹². Là où l'espace représenté perd son rôle coordinateur (fonction chronotopique), empêchant la stabilité d'une représentation narrative, la description s'insère.

⁷ Extrait tiré des *Entretiens avec le professeur Y*, in : *Romans IV*, *op. cit.*

⁸ Philippe Muray, *Céline*, *op. cit.*, p. 182.

⁹ Voir ci-dessus p. 425 sq.

¹⁰ Henri Godard, *Le roman modes d'emploi*, Paris, Gallimard, 2006, (coll. « Folio / Essais »), p. 271.

¹¹ Philippe Hamon, *Du descriptif*, *op. cit.*, p. 14.

¹² Dans son essai *Le roman modes d'emploi*, *op. cit.*, (« L'espace contre le temps », p. 260-280), Henri Godard analyse le discours descriptif qui caractérise *Féerie II* comme une écriture donnant priorité à l'espace – le temps restant alors le fait du récit. Parce que cette répartition empêche l'expression spatiale du récit et l'expression temporelle de la description, nous préférons considérer la narration et la description comme deux « espace-temps » différents et pourtant entremêlés.

Pause narrative ou pose d'un regard qui excède le principe d'une focalisation, la description annonce une énonciation qui, avec l'échec des limites narratives, se fait incontrôlable.

La description étire le mouvement de la représentation jusqu'à noyer les repères nécessaires à sa stabilité. La description ressort d'une démesure qui n'appartient plus à la dimension rationnelle de la pensée. La description est vécue comme un désordre qui concurrence l'ordre narratif, profite de ses failles. Sous le fait d'une description qui touche à sa démesure, l'image – ici Montmartre – se déconceptualise, échappe à la pensée, devient irrationnelle.

Un extrait de *Féerie II* mérite d'être analysé sous cet angle descriptif.

Notre balcon sur la rue Berthe, là, on voyait la grimette... la rue Saint-Eleuthère... rue Barbe... tous les pavés illuminaient, miroitaient des lueurs du ciel... vous dire l'intensité jonquille ! vous vous figurez bien les lieux ?... en lanterne tout notre logement... un balcon sur la rue Berthe un autre sur la rue Bruant, le chemin de la vue du Sacré-Cœur... l'allée des pèlerins... vous longez le mur à Millet, le jardin des lilas... une féerie de coloris l'été... fleurs écloses, poètes !... maintenant, escarbilles ! et ruissellement de phosphore et de bleu !... la verdure brille positivement... c'est l'effet du ciel... c'est l'effet du soufre en fusion... par nuages !... en averses !...¹³

Les éléments référentiels sont là pour renseigner le lecteur sur le lieu montmartrois, et précisément pour situer l'appartement célinien, cet immeuble sujet à l'effondrement, point de vue à partir duquel se déploie le spectacle de la *Féerie*. Pourtant, la question, dans le doute, se trouve posée au lecteur : « vous vous figurez bien les lieux ? » Le lieu se pluralise, selon l'orientation du personnage dans son appartement, derrière des noms de rues qui ressortent d'un travestissement de la réalité. En note, Henri Godard souligne que « les trois premières rues mentionnées [Berthe, Saint-Eleuthère, Bruant] existent à Montmartre, mais non à cet endroit [Depuis le balcon de Céline rue Girardon]. La rue Barbe, dont le nom sonne comme un calembour, n'a jamais existé¹⁴ ». La nomination des lieux crée une impression de désordre spatial – pour le lecteur parisien averti. Ce désordre provoque les codes de la description spatiale, de la topographie montmartroise. Quand la description se veut précise, mesurée, elle finit par se dérober à ses propres contraintes. Elle détruit les limites de l'espace représenté qui dès lors prêtent à confusion.

La description cesse d'apporter au récit des points de repères, son lieu d'ancrage, pour le conduire à l'errance. Le récit se perd parce que la description déborde de sa fonction structurelle, parce qu'elle envahit, par bribes, par séquence, le récit célinien jusqu'à prendre

¹³ *Féerie II*, p. 187-188.

¹⁴ Henri Godard, Note 2 de la p. 187, in : *Romans IV*, op. cit., p. 1306.

de plus en plus de place. Envahissante, la description échappe à sa fonction objective pour entraîner le texte dans une énonciation subjective et affective. L'usage de la modalité exclamative, surtout, construit un énoncé à travers lequel se trouvent valorisés les affects de l'énonciateur. Ces marques affectives du texte dégagent la description de son apparence objective, pour réintroduire dans l'énoncé, ce qui motive l'énonciation : une fascination, une séduction, une émotion.

L'énoncé descriptif est traversé par la voix d'un « je » ému qui explicite cette confusion spatiale, ce désordre. Quand l'énoncé descriptif devait servir à stabiliser le récit, il finit par le mener à son incertitude. L'ellipse instaure dans la description célinienne cette incertitude. L'ellipse qui participe à la fragmentation de l'énoncé est une manière de défaire le discours de son plan analytique, syntaxique, et stable. L'image gagne en émotivité quand elle se défait des codes syntaxiques et logiques (connecteurs, verbes...) qui feraient de la description une nomenclature au service de la vérité. La description de Montmartre n'apporte plus ici la certitude d'un espace représenté pour servir la narration. Elle profite du « trou narratif » et accentue l'impression d'incertitude qui s'en dégage.

En s'amusant à reconstruire une phrase sous un mode plus conventionnel, Céline laisse apparaître, par ironie, le discours imitatif d'une poésie conventionnelle : « le jardin des lilas [compose] une féerie de coloris l'été [avec ces] fleurs écloses [qui plaisent aux] poètes !¹⁵ ». L'image poétique gagne en émotivité quand elle se défait de l'image attendue, quand elle se sert du « cliché » pour en renverser la forme et en retenir le fond : cet élan poétique qui envahit le texte de manière descriptive. La description, elliptique, n'est pas une manière d'assécher l'énonciation, de la vider de son contenu, mais au contraire de libérer ce contenu des contraintes formelles et poétiques. La description, par cette ellipse, agit comme un tremplin qui relance l'énonciation en dehors des limites imposées par des codes romanesques.

Le désordre narratif que suggère le thème exploité dans *Féerie II* du bombardement requiert un discours descriptif nécessaire au rétablissement d'une stabilité, d'un ordre spatial. Mais l'énoncé descriptif, envahi par les marques subjectives et affectives de l'énonciation, échappe à cette fonction. La propension du récit à se recouvrir d'un discours descriptif accélère sa propre perte. Tout un système de représentation se trouve alors renversé au profit d'une émotivité qui se propage, qui constitue la ligne de fuite du texte célinien à partir de *Féerie pour une autre fois*.

¹⁵ *Féerie II.*, p. 188.

c) La « représentation orgique »

Illimitée, la description célinienne se nourrit de son incapacité à emplir ces « trous » narratifs. La description célinienne, s'étendant à l'infini, conduit le texte à un effet de vertige qui est à la fois le signe d'une attraction, d'un désir, et d'une répulsion, dès lors que le personnage y pressent le risque de son propre anéantissement. Contre la crevasse du récit, fuse la prose célinienne. Le volume que prend l'énoncé descriptif reste actif mais impuissant, avalé par la bouche béante qu'est devenu l'espace de représentation. La « représentation orgique » dont parle Gilles Deleuze se laisse ici approcher.

Quand la représentation trouve en soi l'infini, elle apparaît comme représentation orgique, et non plus organique : elle découvre en soi le tumulte, l'inquiétude et la passion sous le calme apparent ou les limites de l'organisé. Elle retrouve le monstre¹⁶.

La représentation orgique découvre derrière l'espace de représentation une faim insatiable, un ogre qui motive ce déploiement descriptif. La représentation orgique prend aussi le sens de l'orgie. Elle correspond à cette fête que la féerie célinienne ne peut démentir, à une jubilation qui renverse le rapport de l'image française au schème de la blessure. L'orgie célinienne tient à cette saturation de l'espace qui correspond à un excès de regard. Cette saturation de l'espace rend à l'orgie, cette fête, son sens matériel et corporel.

De l'ogre à l'orgie, l'orgisme s'offre comme une représentation charnelle qui jubile dans la tentative d'une saturation. Mais l'espace n'a plus de limite et postule un infini célinien. L'orgisme tient à cette démesure qui cherche ses limites, mais qui se trouve pris au piège de l'infini. Le corps « énorme » du personnage Normance ne suffirait pas à combler la crevasse¹⁷. Cette faille, trop large, ouvre l'espace de représentation et fait de sa discontinuité formelle le moteur nécessaire à une continuité énonciative.

¹⁶ Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 2005 (1^{ère} éd. 1968), (coll. « Epiméthée »), p. 61.

¹⁷ *Féerie II*, p. 364 : « le gros qu'il me faut dans la crevasse ! d'abord ! tout entier ! qu'ils le roulent, eux ! dans la crevasse !... toute sa bidoche !... alors je lui passerai sur le bide ! je risquerai le coup !... il comblera la crevasse... mais là comme il est, houlant dans sa flaque, il sert à rien ! »

2) Le ravissement de la représentation orgique

a) Du rythme à l'émotion

Les pages de *Féerie II* s'étendent autour d'un unique événement, ce bombardement de Montmartre, sans n'avoir jamais fini d'en satisfaire la présence. Pour reprendre l'expression de Julia Kristeva, l'image ainsi donnée de la France, centre identitaire de la représentation, fait figure de « gouffre émotif¹⁸ » lorsqu'elle s'étale dans la continuité.

Quand Corinne Chuat compare le style de *Féerie* à « l'effet d'une bombe¹⁹ », elle en relève l'efficacité émotive. Cette émotivité du langage tient à un travail opéré sur le rythme. Continuité qui se sert de la discontinuité, le rythme²⁰ épouse, sur un plan stylistique, le caractère illimité et infini de la description, tout en s'accordant à l'effet de rupture que postule le « trou » narratif.

– Au trou ! au trou !

J'hurle !... qu'ils hésitent plus ! qu'ils rejoignent les autres ! un sale ramas de velléitaires ! qu'ils plongent !... personne m'entend... ils rugissent... en plus qu'ils se battent !... je peux y aller !... la Rose est aussi là-bas autour du trou, et sa sœur, avec le fer à repasser, et la bignolle avec sa cloche !... je les vois !... il me semble qu'elles vont tuer quelqu'un... des nêfles ! elles brandissent leurs instruments... c'est tout ! [...] la fosse est pourtant grande ouverte !... sous eux !... on a vu ce que c'était comme gouffre !... une profondeur vertigineuse !... ils sont cinquante au bord du gouffre... ils se pugilent plus, ils réfléchissent... ils marmonnent... je moufte pas... s'ils se ravaient, si ils revenaient ? plongeon, madame ! Ah, faut tout de même qu'Ottavio me voie !²¹

L'extrait expose à la fois le motif vertigineux du « trou » et la continuité discontinue qui dynamise le style. L'énoncé s'étire sur des séquences phrastiques minimales, voire averbales, qui permettent sa découpe, sans empêcher sa continuité. Cette découpe syntagmatique est le plus souvent liée à la modalité exclamative. La pause instituée n'est pas de l'ordre d'un silence, mais d'une exclamation qui relance chaque fois le texte. La parole célinienne, attirée par ce « trou » narratif, résiste à cette disparition en excédant ses valeurs affectives. La

¹⁸ Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, op. cit., p. 224.

¹⁹ Voir : Corinne Chuat, « La féerie de L.-F. Céline : une bombe contre la bombe atomique ? », in : *Actes du XVI^e colloque international L.-F. Céline, Céline et la guerre*, (Caen, 30 juin – 2 juillet 2006), op. cit., p. 115 : « Le tour haché, saccadé, très exclamatif du phrasé, ponctué d'onomatopées, les interruptions permanentes du récit, sa façon de fragmenter les épisodes par des commentaires intempestifs, ses allusions directes à l'actualité sont une manière d'exploser le récit comme sous l'effet d'une bombe ».

²⁰ Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, op. cit., p. 225 : « Le rythme est continu-discontinu. »

²¹ *Féerie II*, p. 425.

modalité exclamative fait contrepoids à l'angoisse de disparition. Elle agit comme une discontinuité continue qui dépasse le schéma trop arrêté de la disparition, et trouve sa puissance émotive dans le morcellement inchoatif qu'elle fait subir à l'énoncé.

Cette fonction fait de l'exclamation un composant essentiel de la rythmique énonciative. Le rythme est défini par Henri Meschonnic²² comme ce qui échappe à la mesure, à la norme, mais qui en nécessite la présence. Le rythme, de l'ordre de l'imprévisible, est ici signifié par la découpe et la relance exclamative de l'énoncé. La modalité exclamative sépare les composants essentiels de l'unité phrastique, accordant à l'énoncé sa liberté, ses lignes de fuites propres : la séparation d'une proposition principale et d'une proposition subordonnée (« J'hurle !... qu'ils hésitent plus ! »), celle d'un groupe nominal et de son complément descriptif (« les autres ! un sale ramas de velléitaires ! »), dérobent la phrase à une mesure syntaxique attendue.

b) De l'émotion au ravissement

Tandis que le texte se « désyntaxise », les exclamations nominales deviennent plus fréquentes. Elles façonnent une « certaine indistinction entre la forme et le contenu de l'expression, le sujet et l'objet. Il s'agit d'énoncés holophrastiques, synthétiques et non analytiques, ignorant l'articulation entre sujet et prédicat, aptes à exprimer une expérience antéprédicative et globale²³ ». L'analyse de Michel Collot, ici appliquée au texte célinien, fait glisser l'usage de la modalité exclamative du côté d'une confusion, prête à écarter l'écriture célinienne de toute perspective conceptuelle et à la rapprocher de son enjeu émotif.

La représentation échappe à sa stabilité référentielle pour devenir l'objet d'un ravissement esthétique, « effet », « émotion ». Sans disparaître, la fonction référentielle du langage se coordonne à la fonction émotive : le message transmis prend une qualité toute émotive²⁴.

²² Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, op. cit., p. 225. La définition du rythme que donne Henri Meschonnic s'oppose à la conception platonicienne du rythme (voir ci-dessus p. 399 sq.), ou plutôt, comme le soutient Pierre Sauvanet, à la conception du rythme par le platonisme (héritiers de Platon) : ce rythme assimilé à une régularité et à une mesure d'ordre cosmique (nous simplifions ici, largement, ce propos).

²³ Michel Collot, *La matière-émotion*, Paris, PUF, 1997, p. 14.

²⁴ *Ibid.* : « Il n'y a d'ailleurs pas lieu d'opposer, en règle générale, ces deux fonctions du langage, comme on le fait trop souvent. Contre cette idée reçue, Jakobson a souvent rappelé que les traits expressifs d'un énoncé ne sont pas des ornements accessoires, des affetti, mais font partie intégrante du message qu'il véhicule [...]. »

Michel Collot nous rappelle que l'émotion est un principe d'ouverture, qui permet au sujet d'être dérobé à lui-même par un objet extérieur avec lequel il finit par se confondre. Nous avons, en effet, bien repéré dans nos analyses précédentes, cette ouverture du sujet au dehors, à son altérité, liée à cette expérience émotionnelle de l'espace. L'émotion constituerait un « point aveugle²⁵ » d'où toute perspective analytique serait exclue. En acceptant le défaut conceptuel de cet aveuglement²⁶, le texte célinien donne un statut plus sensible, voire phénoménologique, à l'écriture. La perception du monde qui exige la distance d'une représentation laisserait place à une « compréhension symbiotique²⁷ », où le sujet ne regarderait plus le dehors mais se laisserait investir par ce dehors, confondre, ravir.

Ce sujet correspond au personnage, au narrateur, voire à l'auteur, mais aussi au lecteur qui, détaché de toute attente analytique, se laisse emporter par le spectacle de la féerie. Le ravissement est à la fois le fait d'un dessaisissement et d'une émotion positive qui bouleverse le corps. Le ravissement nous amène à la compréhension de cet espace à la fois absent et présent, habité par une subjectivité qui se laisse déposséder d'elle-même pour mieux être rendue à sa présence charnelle. La conscience d'être au monde du sujet se situerait dans ce corps ravi à lui-même et en lui-même. Le ravissement résout la grande contradiction de l'espace romanesque de *Féerie*, entre absence et présence, sans en passer par une explication analytique, mais bien par le fait d'une expérience émotive que permet l'écriture célinienne.

Nous avons cherché dans ces dernières pages à comprendre comment l'espace romanesque, proposé par les romans de *Féerie pour une autre fois*, permettait de transformer l'abîme d'une représentation, un « trou narratif » en un plaisir énonciatif, une esthétique jubilatoire.

En offrant une place noble à la description, en cessant de faire du discours descriptif l'agent du récit, en lui rendant son autonomie et sa valeur irrationnelle, Céline permet à son écriture de se sauver « émotionnellement ». La représentation romanesque, quand bien même elle se déferait de ses codes initiaux, continue d'exister par une démesure affective. Ce

²⁵ *Id.*, p. 10.

²⁶ Nous avons évoqué la présence de ce thème de l'aveuglement dans les deux tomes de *Féerie* [Voir ci-dessus, p. 417 *sq.*]. Cet aveuglement n'est pas seulement un thème. C'est aussi un principe qui permet le passage de l'optique à l'haptique.

²⁷ Michel Collot, *La matière-émotion*, *op. cit.*, p. 20. Michel Collot s'appuie ici sur l'ouvrage d'Erwin Straus, *Du Sens des sens* (1935), *op. cit.*

caractère démesuré de la représentation conduit l'espace romanesque des *Féerie* vers une dimension « orgique », où l'énonciation n'aurait jamais fini de se dire, mais trouverait dans cette insatisfaction affective le motif de sa résolution charnelle et sa constance jubilatoire.

L'émotion, qui pénètre le discours, le déconstruit mais aide aussi à sa relance, à sa renaissance simultanée. Conduite par un rythme qui se définit comme continu-discontinu, l'émotion s'infiltré dans les couches formelles de l'énonciation et se propage jusqu'au niveau esthétique du texte, lorsque, corrélativement à un personnage, à un narrateur, le lecteur se trouve lui aussi envahi par le spectacle de la féerie, dérobé à lui-même, saisi le temps d'une lecture.

L'écriture des *Féerie* donne, s'il le veut bien et à la condition de son dessaisissement, un corps au lecteur, plutôt habitué à lire avec la tête. L'écriture perd en intelligibilité ce qu'elle gagne en sensibilité. L'effet jubilatoire de l'écriture célinienne est garanti par cette valorisation positive du corps dans le fonctionnement de l'écriture, de son acte créateur à sa résonance esthétique chez le lecteur.

Avec *Féerie pour une autre fois*, la pensée poétique célinienne s'arrête. Et pourtant, c'est à ce moment là de l'œuvre que son mouvement intrinsèque se fait le plus palpable, devient le plus prégnant. Immobilisée, la pensée poétique célinienne cesse d'être emportée vers un ailleurs qui la placerait dans le cheminement continu d'une évolution oppositionnelle (entre un support mémoriel – ce qui est déjà là –, et une dérive fictionnelle – ce qui pourrait être). Avec *Féerie*, la pensée poétique se concentre sur ce qui la constitue positivement (au sens objectif du terme), sur le foyer de son émergence : ce corps à partir duquel se joue chez Céline l'entremêlement entre mémoire et fiction.

Le corps devient dans *Féerie* le centre constitutif d'une poétique imaginaire mais aussi formelle. Autour de lui, tout un espace de représentation vient se construire : le corps se définit comme le noyau d'un discours mémoriel, mais plus encore autobiographique, qui rattache le « je » célinien à une dimension normative. Avec lui, tout un espace de représentation vient se détruire, puis se reconstruire, car le corps se définit aussi comme le noyau individuel d'une énonciation libertaire. En passant d'une vision mémorielle à une vision fictionnelle, en passant d'une vision organique à une vision animée par un « corps sans organes », en passant d'une vision structurelle à une vision sensitive, les romans céliniens ne s'inscrivent plus devant le monde, cherchant à en modéliser la forme, à le représenter, mais à l'intérieur de ce monde, dessaisis par ce monde. Ce dessaisissement sert l'enjeu d'une fiction d'ordre phénoménologique.

Le monde échappe à toute possibilité de représentation, dès lors qu'il dérobe le sujet à lui-même, à son effort de rationalisation, de conceptualisation. Le sujet est écarté de lui-même, de cette fonction intellectuelle qui régit la représentation, mais se trouve rapproché du monde d'un point de vue phénoménologique. Les phénomènes du monde lui apparaissent de manière plus sensible et intuitive. L'espace-temps se fait plus intense. L'effort poétique célinien consiste à étendre cette intensité, sans en dénier la nature, la force expressive.

Les romans de *Féerie pour une autre fois* conduisent à une représentation déconceptualisée, à une représentation définie comme « orgique » parce qu'elle s'enivre d'un rapport au corps, d'un rapport à la matière, à la chair du langage, mais sous le signe de la dévoration. Entre plénitude et évidemment, entre présence et négation, l'espace de représentation célinien tient désormais à ce paradoxe esthétique. La représentation orgique détruit la définition structurelle de l'espace romanesque pour le ramener à une présentation plus sensitive. La représentation orgique nie les éléments formels qui la composent, et par cette négation donne à l'espace romanesque la seule force intensive du mouvement qui l'habite.

Troisième partie

Ecrire sur les ruines d'un espace romanescque

Ecrire sur les ruines d'un espace romanesque – *D'un château l'autre, Nord, Rigodon*

En signant *D'un château l'autre* (1957), *Nord* (1960), puis *Rigodon* (1969¹), Céline revient sur son voyage d'exil au moment de la libération française², cette fuite en Allemagne, avec comme objectif le Danemark. Le périple n'est pas innocent quand il découle d'une violence idéologique et verbale, celle des pamphlets. *Bagatelles pour un massacre* (1937), *L'Ecole des cadavres*, (1938), *Les Beaux Draps* (1941) constituent ce point noir autour duquel, près de vingt ans après, l'œuvre romanesque célinienne continue de balbutier.

Céline, de mémoire, conte dans un désordre volontaire³ cette expérience d'exil. Ce trajet d'exil, transposé dans une discontinuité significative, échappe au premier abord à toute unité. Pourtant, les bornes en sont bel et bien posées, en sorte que ce désordre travaillé⁴ se trouve encadré : le point final de ce triptyque romanesque est déterminé par avance. Entre les deux tomes de *Féerie pour une autre fois*, compris à rebours, entre la prison de Copenhague (décembre 1945) et le spectacle d'un bombardement libérateur⁵ (Montmartre, avril 1944), viennent se loger les romans de la trilogie allemande⁶. Neuf mois d'exil⁷ séparent Paris de la capitale danoise, les principales étapes étant Baden-Baden, Berlin, Zornhof⁸, et

¹ Publié de manière posthume.

² Louis Destouches, sa femme Lucette et le chat Bébert partent de France le 17 juin 1944, peu après l'annonce du Débarquement allié en Normandie.

³ Henri Godard, « Les références au travail narratif dans les romans de Céline », in : J.-P. Dauphin et M. Thomas, *Australian Journal of French studies (Actes du colloque international d'Oxford, L.-F. Céline, 22-25 septembre 1975)*, op. cit., p. 11 : « Si l'on cherche à saisir la signification de ce désordre, et donc de toutes les formules qui le soulignent, il faut se convaincre d'abord qu'il est sans aucun doute volontaire. Si Céline avait voulu présenter au lecteur un récit bien conduit, rien n'était plus simple que d'ordonner dans un second temps un matériel de souvenirs d'abord surgis dans le désordre. »

⁴ *Id.*, p. 12 « [...] sa spontanéité [n'est] qu'une fiction, pour nous qui connaissons les manuscrits de Céline et leurs inlassables remaniements ». Nous renvoyons aussi à l'ouvrage d'Henri Godard, *Les manuscrits de Céline et leurs leçons*, Tusson, Du Lérot, 1988.

⁵ L'adjectif « libérateur » peut désigner ici à la fois la fonction historique de ce bombardement du 22 avril 1944 au Nord de Paris, référant alors au moment de la libération alliée, et la fonction de la transposition romanesque célinienne, quand il s'agit dans *Féerie II*, de faire exploser la structure spatio-temporelle du récit.

⁶ Cela fait écrire à Philippe Muray, *Céline*, op. cit., p. 200 : « Il est faux de parler de la "trilogie allemande". Il faudrait dire "tétralogie" en y ajoutant *Normance*. L'invariant des bombes est plus déterminant que l'invariant géographique. » *Id.*, p. 206-207 : « Par-dessus les découpages auxquels on l'a forcé à se limiter après-guerre, il n'y a qu'un texte ininterrompu auquel il s'est acharné à travailler dans les dix dernières années de sa vie [...] ».

⁷ Entre le 17 juin 1944 et le 27 mars 1945 pour l'arrivée à Copenhague.

⁸ Transposition du village Kränzlin.

Siegmaringen⁹. En acceptant quelques ellipses, elles-mêmes significatives, le puzzle se reconstruit, et incite à considérer ces derniers romans céliniens en rapport avec les romans de *Féerie pour une autre fois*.

Les romans de *Féerie pour une autre fois* donnent au lecteur célinien une place fondamentale ; celui-ci se trouve intégré au sein du discours de façon personnifiée. Mais quand bien même Céline chercherait à reconstruire le dialogue avec ses lecteurs, perdus après la guerre, suite à la désapprobation publique des pamphlets, ces romans restent étouffés par un silence de plomb. L'agressivité dont témoignent certains passages de *Féerie* tient à résoudre l'écart entre le destinataire et le destinataire de l'énonciation, et à conforter cette relation. La relation induite par le mécanisme de l'injure et de la provocation ne suffit pas, cependant, à faire réagir ce lecteur : si « l'injure supprime la distance sociale¹⁰ », jusqu'à même « désamorcer l'agressivité du lecteur en cherchant à le faire rire¹¹ », selon Christine Sautermeister, c'est comme si dans *Féerie* le mécanisme tournait dans le vide. L'affectivité qui constitue la qualité principale de l'écriture de Céline dans *Féerie pour une autre fois* reste privée de résonance, à l'époque. L'enjeu esthétique de *Féerie* ne fonctionne pas, et avec lui la poétique célinienne échoue quand la représentation s'était prêtée à ce défi. L'écriture affective et intensive, qui façonne les romans de *Féerie pour une autre fois*, est réduite au mépris ou au silence¹².

Comment sortir de ce silence ? *D'un château l'autre*, *Nord* et *Rigodon* laissent apparaître la fragilité d'une œuvre qui se sent incomprise, celle d'une écriture consciente d'elle-même qui, à la recherche de son lecteur, après l'échec commercial de *Féerie*, refait le parcours, ressasse ses propres ruines, ses destructions, auxquelles les notions d'espace et de temps¹³ ne sont pas étrangères. Cette remise en question de l'œuvre ne saurait aboutir à une remise en cause. Depuis *Féerie*, l'écriture a achevé de se définir en présence, de se « présenter » en brisant le détour de la « représentation ».

⁹ Nous maintenons dans notre rédaction cette orthographe célinienne, puisque ce qui nous importe c'est la transposition romanesque de cet exil – d'autant plus qu'à travers « Siegmaringen », Céline introduit le terme « sieg- », qui signifie « victoire » en allemand, terme ironique par rapport à l'histoire qui est racontée dans ce lieu, la fin du régime de Vichy.

¹⁰ Christine Sautermeister, *Céline vociférant (ou l'art de l'injure)*, op. cit., p. 7.

¹¹ *Id.*, p. 229.

¹² Encore aujourd'hui, demeure, même du côté de la critique célinienne, cette volonté de ramener les romans de *Féerie* au silence ou de les expliquer sous l'angle d'un « ratage ». Voir à ce sujet l'article de Anne Henry, « Céline et l'Histoire : Le ratage volontaire de *Féerie pour une autre fois* », in : *Actes du colloque international de Paris, L.-F. Céline, (1^{er} au 5 juillet 1994)*, op. cit., p. 95 : « Or sous son titre magnifique et malgré les avalanches verbales qu'il contient, *Féerie* est étrangement désertique. A sa sortie en 1954 ni les admirateurs de Céline impatients de connaître sa nouvelle production à son retour d'exil – et ils formaient un large public – ni même, pour une fois, les critiques ne s'y sont trompés. »

¹³ Dans *Féerie*, nous avons analysé cet espace devenu informel et cette priorité donnée à une temporalité instantielle.

Dans les romans de la trilogie allemande, le retour réflexif du texte donne lieu à une représentation, mais se trouve contré par une poétique de l'exil. La poétique célinienne s'est exilée dans une démesure idéologique (pamphlets) et affective (*Féerie*) qui ont détruit les repères de la représentation. Le temps et l'espace de l'écriture ont perdu depuis *Féerie* leur stabilité. Les romans de la trilogie allemande, construits sur cette instabilité, rêvent pourtant d'un retour à une représentation romanesque plus stable, plus traditionnelle. Partagés entre ce rêve et son impossibilité, c'est tout un espace romanesque qui semble dialoguer avec lui-même : l'analyse de ce débat structurel pourrait rendre compte de la complexité de l'œuvre célinienne dans ces derniers romans.

Plus précisément, en cherchant un déploiement spatio-temporel, pour résister à l'injonction d'un espace informel et d'une temporalité instantielle – auxquels aboutit la poétique célinienne dans *Féerie* –, Céline revient au grand schème du voyage à l'étranger et au grand schème de l'Histoire. Son écriture cherche un horizon à la fois spatial et temporel nécessaire à la construction d'une représentation. Il s'agit de sortir de ce « trou narratif » auquel mènent les romans de *Féerie pour une autre fois*, de lui donner un contenu suffisant pour équilibrer la représentation¹⁴. Du côté du voyage à l'étranger, l'espace de représentation se définit à travers un parcours entre des lieux distantiels (espace représenté). Du côté de l'Histoire, l'espace de représentation se définit à travers un parcours entre des époques, celle du passé, voire celle d'un avenir, mettant le présent de l'énonciation à distance. Le voyage et l'Histoire façonnent, au niveau narratif, un « voyage historique ». Ce voyage historique répond à un vœu de représentation et de structuration.

Or, l'affaire est délicate. Le drame narré de l'exil remet en cause les fondements donnés de la représentation : le voyage s'écrit à travers des détours et des bifurcations qui rendent difficile sa lecture et déstabilisent la structure de l'espace de représentation ; l'Histoire s'inscrit dans un mouvement répétitif qui empêche son avancée et immobilise le temps sans prêter à la représentation aucun avenir. Un sentiment d'impossibilité traverse le texte célinien, lequel, sans ne jamais démissionner, s'efforce de maintenir sa représentation malgré une instabilité qu'il reconnaît évidente. La poétique de l'exil annule le retour constructif de l'œuvre à sa structuration pour figurer la ruine d'un espace de représentation. La ruine, entité

¹⁴ A ce sujet, Alain Cresciucci rappelle, très justement, que les romans de la trilogie font partie du projet initial des *Féerie* et s'inscrivent dans leur prolongement. Pour justifier son analyse, il cite Céline dans *Les territoires céliniens*, *op. cit.*, p. 256 : « vous verrez au cours des chapitres... si j'ai déjoué des stratagèmes ! si j'ai voyagé largement ! On a voyagé !... Lili et l'Ulysse... » (*Féerie I*). Or, plus qu'un prolongement, c'est peut-être même un contenu narratif, une représentation formelle que les romans de la trilogie allemande apportent aux romans de *Féerie*, lesquels ont été caractérisés dans notre deuxième partie par un « trou narratif » (voir ci-dessus, p. 509).

paradoxe, constitue à la fois le support plausible d'une représentation et l'impossibilité pour la représentation de trouver sa stabilité structurelle.

L'espace de représentation tente d'asseoir sa forme sur les instances chronotopiques des lieux quand l'exil en efface les traits. Le lieu est un morceau d'espace ; il propose une spatialité qui fixe le temps du récit. La particularité des romans de la trilogie allemande tient au dialogue entre un temps individuel que le lieu reflète et un temps collectif que l'écriture du lieu prend en charge. Le lieu cesse d'être seulement un support intime pour devenir une entité historique. Or, *a fortiori* d'instabilité, l'espace représenté, entre forme et déformation, finit par s'épuiser dans le chronotope du « non-lieu ». Le « non-lieu » ne désigne pas l'absence du lieu, mais en conteste le fonctionnement chronotopique. Les lieux de l'exil manquent à leur fonction structurelle. Ils cessent d'être des repères spatio-temporels quand bien même ils sont donnés comme tels dans l'espace de représentation. Objet d'un « non-lieu », l'espace représenté ne donne aucune assise formelle à l'espace de représentation de la trilogie allemande. Ce dérobement des lieux à leur rôle structurel est le fait même d'une poétique de l'exil qui situe la représentation toujours en-deçà d'elle-même, de ses désirs et tentatives.

Cette poétique de l'exil, construite tel un voyage à travers des lieux chargés d'Histoire, apporte la preuve de cette relation inextricable entre l'espace représenté et l'espace de représentation. Rendus à leur dysfonctionnement chronotopique, les lieux de l'exil refusent de porter l'espace de représentation à sa forme structurelle : ils déstabilisent le voyage du personnage et l'Histoire dans laquelle cette histoire individuelle tente de s'écrire. Le non-lieu est une façon de conduire l'espace de représentation à sa propre ruine, en en contestant le fonctionnement schématique (schème du voyage / schème de l'Histoire). Or, par cette ruine de l'espace de représentation, n'est-ce pas à la fois l'impossibilité pour une « pensée » romanesque de trouver son repos et la victoire d'une écriture plus affective qui apparaissent ? Le pouvoir esthétique de la ruine pourrait bien s'exercer sur le plan structurel de la représentation célinienne, expliquer cette instabilité et cette informalité infinie qui la caractérisent.

Les romans de la trilogie allemande se situent à l'intersection d'un désir conceptuel de représentation et d'un emportement affectif. C'est à la fois vers l'enjeu d'une maîtrise et celui d'un lâcher-prise que nous mène notre lecture de l'espace romanesque. Deux temps viennent ainsi constituer notre réflexion : l'analyse de l'espace romanesque à son niveau cognitif et conceptuel et l'analyse de l'espace romanesque à son niveau affectif. Entre ces deux plans d'analyse, c'est toujours l'enjeu structurel de la représentation qui semble partager et transformer la définition de l'espace romanesque célinien.

A/ Fonctionnement cognitif de la représentation : la recherche d'une abstraction

Les romans de la trilogie allemande, qui doivent être envisagés par rapport aux romans précédents et à l'ensemble de l'espace romanesque célinien (de l'œuvre), rendent compte d'une complexité structurelle, consécutive des problématiques dans lesquelles l'œuvre célinienne s'est enfermée. C'est cette structure, support formel et expressif de l'espace de représentation, que nous voudrions expliquer, espérant y discerner les traces d'une pensée romanesque, celle de Céline (ou plutôt d'un « je » énonciatif¹) dans les derniers temps de son œuvre.

Il s'agit pour déterminer cette structure d'étudier tout d'abord le retour du texte célinien au narratif, de comprendre ce que l'écrivain cherche dans cette priorité donnée au récit. Il s'agit ensuite d'observer comment ce récit s'élabore à partir d'un horizon « utopique » et « hétérotopique », capable de pousser la représentation célinienne vers un ailleurs, nécessaire à sa prise de distance énonciative.

1) Le rêve d'une abstraction

a) Retour au récit pour une abstraction

1. Distance spatio-temporelle : du centre référentiel de l'énonciation à l'horizon du récit

Si les romans de *Féerie* ont détruit le rapport cognitif entre un texte et son espace de représentation, les romans de la trilogie expriment une volonté de retour vers ce système de représentation. Dans *Féerie*, l'écriture romanesque rejette la représentation cognitive pour privilégier l'instance du corps, donnée comme centre référentiel de l'énonciation. Le corps

¹ Le « je » énonciatif est ici à concevoir dans son sens large, à distinguer du « je » discursif (qui renvoie à la voix du narrateur) ou du « je » narratif (qui renvoie à la voix du personnage). Nous renvoyons pour cette distinction à Denis Bertrand, *L'espace et le sens, op. cit.*. Voir ci-dessus p. 15-16.

devient le foyer chronotopique par lequel l'espace-temps se construit sensitivement. Dans la trilogie allemande, le retour à la représentation exige le retour à un espace réflexif, c'est-à-dire à des images susceptibles de refléter l'instance sensible du texte, ce corps, voire de la remodeler.

Dans la trilogie allemande, une prise de recul s'opère. L'espace-temps n'est pas traduit seulement en termes sensitifs, à partir de ce foyer central de l'énonciation qu'est le corps subjectif, mais aussi en termes cognitifs. Le rapport du foyer sensible de l'énonciation avec un « horizon » sémantique, qui permet une abstraction, est nécessaire à la mise en place d'un espace de représentation (qui dépasserait le seul acte de « présentation »). Toute représentation repose sur un discours qui dépend de son énonciateur, de la position de cet énonciateur que Jacques Fontanille appelle le « centre de référence » ou le « centre sensible », ou encore « corps propre »². Le discours ne peut s'en tenir à ce centre de référence, sans quoi il deviendrait indicible, niant du même coup toute possibilité de représentation. L'étirement du discours (et de tous les sèmes qu'il porte en lui) vers un horizon est essentiel à sa fonction représentative. Ce que nous appelons ici, avec Jacques Fontanille, « horizon », c'est ce qui « délimit[e] le domaine de la présence » d'un discours (ou, à un niveau plus précis, d'un sème), et ce qui « au-delà, [...] repouss[e] le domaine de l'absence³ ». L'horizon d'un discours constitue sa limite extensive : jusqu'où ce discours peut-il s'étendre au-delà de ce centre sensible, point de départ de ce discours, position de l'énonciateur sur le monde ? L'horizon constitue cette limite selon laquelle un discours peut encore être tenu par un énonciateur précis. Entre cet énonciateur, ce centre sensible et la réalisation du discours à l'horizon, une distance est franchie par ce que Jacques Fontanille appelle un processus de « débrayage » :

Le débrayage est d'orientation disjonctive. Grâce à lui, le monde du discours se détache du simple « vécu » indicible de la présence ; le discours y perd en intensité, certes, mais y gagne en étendue : de nouveaux espaces, de nouveaux moments peuvent être explorés, et d'autres actants mis en scène. Le débrayage est donc par définition pluralisant, et se présente comme un déploiement en extension ; il pluralise l'instance de discours : le nouvel univers de discours qui est ainsi ouvert comporte, au moins virtuellement, une infinité d'espaces de moments et d'acteurs⁴.

Le principe de « débrayage » renvoie à la capacité extensive du langage. Il s'agit dans tout acte d'énonciation de tenir un discours dans lequel le « je », aussi atténué soit-il,

² Voir ci-dessus p. 454 *sq.*

³ Jacques Fontanille, *Sémiotique du discours*, *op. cit.*, p. 96-97.

⁴ *Id.*, p. 94.

transparaît nécessairement, mais il s'agit aussi de sortir de soi par ce discours, de partir vers l'autre de soi. Un processus de mise à distance se joue dans l'acte discursif, permettant l'élaboration d'une représentation qui prendra une valeur narrative dans les romans de Céline.

Cette mise à distance peut être évaluée en termes de « profondeur ». Cette profondeur définit deux directions distinctes du discours, selon Jacques Fontanille :

Une distinction s'impose ici, entre une profondeur *progressive* et une profondeur *régressive*. Deux mouvements sont envisageables : soit à partir du centre, soit à partir des horizons. La profondeur qui se meut à partir du centre a un point de repère connu : c'est la position de référence du discours ; l'éloignement est donc mesurable ; l'actant peut apprécier la distance en profondeur. En revanche la profondeur qui se meut à partir des horizons n'a pas de point de repère connu ; si la profondeur avance vers le centre, elle ne peut donc être que ressentie [...]. La profondeur *progressive* est donc une profondeur cognitive, à propos de laquelle, l'actant, centre du discours, peut prédiquer, mesurer et évaluer. La profondeur *régressive*, qui prend la première à rebours, est en revanche une profondeur émotionnelle⁵.

Si, dans les romans de *Féerie*, la profondeur s'avère régressive – nous avons analysé son sens à travers un mouvement centripète –, dans les romans de la trilogie cette profondeur prend d'abord un sens progressif. Il s'agit pour le discours, et le champ sémantique qui le soutient, de s'éloigner de ce centre référentiel que constitue la position de l'énonciateur, et d'atteindre un horizon qui fasse progresser le texte vers un ailleurs. Cet ailleurs, c'est celui de la représentation. Cette représentation est évaluée, mesurée – en espace et en temps – à partir de la distance qu'elle prend vis-à-vis d'un centre référentiel, énonciatif. Parce qu'elle peut être mesurée, cette représentation appuie la valeur cognitive du processus discursif et sémantique.

Ainsi, dans les romans de la trilogie, la profondeur progressive qui dirige le mouvement cognitif de l'énonciation est liée à cette distance qui sépare l'espace-temps de l'énonciation, centre référentiel caractérisé par l'espace-temps de Meudon, de l'espace-temps du récit, horizon sémantique caractérisé par le voyage d'exil. Entre l'acte d'énonciation et l'accomplissement spatio-temporel du récit, s'étend une distance grâce à laquelle s'effectue la représentation. Cette distance est d'ordre à la fois temporel et géographique. Elle s'appréhende grâce au chronotope des lieux – entités géographiques capables de retenir une temporalité. Entre le lieu de Meudon et les lieux étrangers, parcourus par le personnage en exil, la représentation s'étend et s'installe dans un horizon.

⁵ *Id.*, p. 98. Nous avons essayé de montrer, dans notre deuxième partie, comment l'émotion portée par la prose célinienne, dans *Féerie*, est d'abord le fait d'un mouvement centripète, d'un retour vers le centre intensif de l'énonciation.

Le lieu de Meudon, donné comme centre référentiel de l'énonciation narrative, comme position originelle de l'énoncé, est habité par un énonciateur qui refuse de passer sous silence. L'énonciateur, c'est-à-dire le narrateur, importe autant dans les romans de la trilogie que le personnage acteur du récit. Une importance lui est en effet accordée grâce à cette référentialité illustrative que constitue l'espace-temps de Meudon. Le lieu qui définit l'ancrage spatio-temporel de l'énonciation devient explicite. Cet effort d'illustration – nous évoquerons ultérieurement sa valeur narrative – permet de mieux discerner la distance grâce à laquelle se construit l'horizon du récit.

Entre les événements de Meudon (espace-temps du personnage-narrateur) et ceux de l'Allemagne (espace-temps du personnage-protagoniste), il est une distance géographique et temporelle, nécessaire à la mise en place d'une représentation. Cette distance est essentielle à la représentation. C'est grâce à elle que le personnage, son parcours, son expérience, peuvent se définir en abstraction. Nous nous écartons d'un modèle où « narration » (acte énonciatif de celui qui raconte) et « histoire » (série d'événements temporalisés et localisés qui forment un récit) tendent à se dérouler dans un même lieu et un même temps, renforçant l'unité du centre énonciatif et soumettant du même coup l'acte de représentation à sa négation (comme dans *Féerie II*). La distance qui sépare le personnage-narrateur situé en France du personnage-acteur situé dans un espace étranger, constitue un horizon sémantique capable d'affronter la représentation comme « aveugle » (presque nulle⁶), parce que recentrée sur elle-même, de *Féerie II*. C'est à partir de cet horizon du récit que le processus d'abstraction s'élabore : le narrateur regarde son propre personnage dans une distance suffisante et nécessaire à sa représentation.

Si l'énonciation s'élabore toujours à partir d'un centre énonciatif, propre à la place occupée par l'énonciateur, les romans de la trilogie cessent de conforter ce centre énonciatif (comme dans *Féerie II*) pour envisager sa mise à distance. Le récit n'est plus celui d'un énonciateur qui raconterait (narrateur) les événements en direct, c'est-à-dire en même temps qu'il les vit (personnage), mais celui d'un narrateur qui se pose à distance de son personnage, dans l'espace et le temps. Nous progressons ainsi, entre *Féerie* et la trilogie, d'une narration qui cherche à devenir « simultanée » (le temps de la narration coïncide avec celui de l'événement narré) vers une « narration ultérieure » (le temps de la narration est ultérieur à celui de l'événement narré)⁷, capable de construire cette distance essentielle.

⁶ Au sens le plus objectif du terme.

⁷ Gérard Genette, *Discours du récit*, op. cit., p. 224 : « Il faudrait donc distinguer, du simple point de vue de la position temporelle, quatre types de narration : *ultérieure* (position classique du récit au passé, sans doute de loin

Si cette distance s'avère nécessairement temporelle, nous pouvons nous interroger sur sa nature spatiale. Gérard Genette ne reconnaît pas comme essentielle l'information géographique dans la détermination du centre référentiel de l'énonciation ou dans la distance qui sépare ce centre énonciatif (d'où part la narration) et l'horizon du récit (proposé par l'histoire).

Par une dissymétrie dont les raisons profondes nous échappent, mais qui est inscrite dans les raisons profondes de la langue (ou à tout le moins des grandes "langues de civilisation" de la culture occidentale, je peux fort bien raconter une histoire sans préciser le lieu où elle se passe, et si ce lieu est plus ou moins éloigné du lieu d'où je la raconte, tandis qu'il m'est presque impossible de ne pas la situer dans le temps par rapport à mon acte narratif, puisque je dois nécessairement la raconter à un temps du présent, du passé ou du futur⁸.

Ce propos relève d'une vérité générale à laquelle quelques spécificités ou nuances doivent être apportées. Gérard Genette ajoute, en note, que « le cas du " présent narratif " »⁹ à valeur de prétérit est encore différent ». Que penser en effet d'un récit qui tend à s'écrire au présent¹⁰ et qui relève pourtant d'un temps antérieur au présent de l'énonciation ? N'y a-t-il pas dans l'emploi du présent narratif une volonté de créer une indétermination ? Pour répondre à cette question, il convient d'ouvrir une parenthèse et de dresser le tableau évolutif de l'usage du présent narratif dit « historique » chez Céline.

Dans *Voyage au bout de la nuit*, nous le savons, l'usage du passé composé (« Ca a débuté comme ça »), mêlé déjà à du présent narratif (« On se rencontre donc place Clichy »), sans repousser encore le passé simple et les imparfaits, se définit par rapport à un présent d'énonciation implicite qui renforce la présence de la voix narrative. Il faut attendre pourtant *Mort à crédit* pour que se développe, au-delà de l'incipit, ce présent narratif à valeur historique¹¹. Ce développement du présent historique pourrait être lié au déploiement parallèle

la plus fréquente), *antérieure* (récit prédictif, généralement au futur, mais que rien n'interdit de conduire au présent [...]), *simultanée* (récit au présent contemporain de l'action) et *intercalée* (entre les moments de l'action). »

⁸ *Id.*, p. 223.

⁹ Ce que Gérard Genette appelle ici « présent narratif » peut aussi être nommé « présent de narration », mais ne doit pas être confondu avec le « présent du narrateur » (qui est celui où se déroule l'énonciation). En ajoutant la précision « à valeur de prétérit », c'est à un présent historique que se réfère ici Gérard Genette.

¹⁰ Ce présent narratif est généralement introduit par des temps du passé. Mais il tend chez Céline à prendre une forme indépendante. Nous n'affirmons pas ici que le récit d'exil, raconté dans les romans de la trilogie allemande, est écrit au présent, mais qu'il tend à l'être.

¹¹ Exemple : *Mort à crédit*, p. 659 : « Du haut en bas, c'était guignol, autour de la cour, sur toute la hauteur des croisées... les trombines qui giclent aux aguets... des pâles, des chauves, des escogriffes... Ca piaille, ça ramène, ça siffle... ». *Id.*, p. 950-951 : « Ainsi tout en bavardant, nous nous rapprochons du journal... On attend encore un peu... Toujours aucun curé en vue ! Ca devenait quand même assez tarte !... Mme des Pereires, fort nerveuse, essayait de remettre un peu d'ordre... »

du présent d'énonciation, dit d'actualité¹². Dans *Mort à crédit* comme dans *Guignol's band*, un prologue tend à situer le présent de l'énonciation dans un lieu singulier. Ce lieu encore imprécis dans *Mort à crédit* – « Tout en haut, où nous sommes, la maison tremble¹³ » – entraîne dans *Guignol's band* la mise en place d'un contexte historique (le bombardement sur le Pont d'Orléans ou la débâcle de juin 1940¹⁴). Le présent d'énonciation ainsi actualisé ouvre un premier récit, en narration simultanée, à partir duquel un décrochage narratif, une distance spatio-temporelle, va pouvoir se laisser entrevoir pour le bien fondé d'un récit principal : le retour en enfance pour *Mort à crédit*, le retour vers les années londoniennes pour *Guignol's band*. Or, plus la distance entre le récit principal et l'espace-temps de l'énonciation (ou premier récit) est clarifiée dans le texte célinien, plus l'usage du présent narratif se développe à l'intérieur du récit principal. En même temps que la distance spatio-temporelle borne l'étendue de la représentation, le présent narratif la refuse implicitement.

Ce refus prend tout son sens dans les romans de *Féerie pour une autre fois*. Le texte de *Féerie I* ressemble à un discours dans lequel viendraient s'inscrire divers micro-récits, faits annotés d'un présent carcéral ou souvenirs de passages, fuyants, se substituant les uns aux autres. Montmartre, la prison, mais aussi la Baltique sont données comme les lieux référentiels de l'énonciation. Cette confusion de lieux impliquent une confusion temporelle¹⁵, en sorte que le lecteur ne sait plus très bien où le narrateur se situe par rapport à son propre récit. Une narration simultanée (liée par exemple au récit de la prison) s'entremêle avec une narration ultérieure (référant à des faits donnés comme passés). C'est dans ces conditions que le présent historique se conjugue avec un présent d'actualité jusqu'à s'y confondre. Le second volet de *Féerie (II)* est construit sur cet entremêlement ou plutôt sur ce déplacement :

Raconter tout ça après... c'est vite dit !... c'est vite dit !... On a tout de même l'écho encore... *brroum* !... la tronche vous oscille... même sept ans passés... le trognon !¹⁶

Les sept années qui séparent l'espace-temps de l'énonciation des faits narrés, ce bombardement de Montmartre, ne suffisent pas à atténuer l'intensité (éclat sonore) de

¹² Jean-Michel Gouvard, *La pragmatique (Outils d'analyse littéraire)*, Paris, Armand Colin, 1998, p. 122 : « Le temps de l'énonciation et le temps du point de vue [voir ci-dessous p. 536] coïncident, et ils sont tous deux inscrits dans le temps de l'événement. »

¹³ *Mort à crédit*, p. 512.

¹⁴ Pour l'étude de ces pages, voir ci-dessus p. 263 sq.

¹⁵ Rappelons cet extrait très connu de *Féerie pour une autre fois I*, p. 15 : Je vous l'écris de partout par le fait ! de Montmartre chez moi ! du fond de ma prison baltave ! et en même temps du bord de la mer, de notre cahute ! Confusion des lieux et des temps ! Merde ! C'est la féerie vous comprenez... Féerie c'est ça... l'avenir ! Passé ! Faux ! Vrai ! Fatigue ! »

¹⁶ *Féerie II*, p. 179.

l'événement. L'événement narré est incrit dans le corps de l'énonciateur (le « trognon »). Ce corps refuse la distance spatio-temporelle entre l'espace-temps de l'énonciation et l'événement narré, et par-là l'étendue du récit. Ce corps implique le resserrement du récit sur son centre référentiel¹⁷. Ce corps devient le point référentiel à partir duquel l'énonciation et le récit s'actualisent de manière simultanée. Ce corps permet le passage d'une narration donnée comme ultérieure à une narration simultanée. C'est sous cette immédiateté progressive que le présent historique tend à se transformer, dans *Féerie II*, en un présent d'actualité, que ce présent d'actualité dépasse la seule limite d'un prologue narratif. Le temps de l'énonciation tend à s'inclure à l'intérieur du temps de l'événement. C'est grâce à ce présent d'actualité que le texte romanesque célinien atteint son degré d'intensité le plus élevé. C'est aussi par ce biais là qu'il perd sa capacité abstractive.

A l'inverse, les romans de la trilogie allemande, en quête d'abstraction, cherchent à signifier cette distance entre le temps de l'énonciation et le temps de l'événement raconté, par le recours à des temps du passé dans le récit principal. Si le recours à l'imparfait permet, dès la séquence du récit de Siegmaringen dans *D'un château l'autre*, de réinstaurer cette distance entre le temps de l'énonciation et le temps de l'événement, le présent narratif refait rapidement surface. Il s'intègre ça et là dans *D'un château l'autre*, pour prendre davantage de place à la fin de *Nord*, et recouvrir l'ensemble du récit d'exil dans *Rigodon*. Comment interpréter ce développement du présent narratif dans la trilogie allemande ? S'agit-il d'une progression comparable à ce qui se trame dans les romans précédents : ce déploiement d'un présent narratif jusqu'à la transformation et le recouvrement d'un présent d'actualité ?¹⁸ S'agit-il d'un échec abstratif pour le texte célinien ? D'une impossibilité pour l'énonciation célinienne de revenir à un mode de représentation plus distantiel ?

Au-delà d'un effet de dramatisation¹⁹, se remémorer des souvenirs au présent serait une manière pour Céline d'insister sur l'acte de mémoire plus que sur son résultat, sur le présent et la présence énonciative qui soutiennent cet acte mémoriel, narratif. L'énonciateur adopte un point de vue : si l'acte mémoriel repose sur l'antériorité du temps de l'événement narré vis-à-vis du temps de l'énonciation, le narrateur célinien, sans vouloir nier cette antériorité – le présent narratif à valeur historique reste un « faux présent », un passé –, choisit de se placer du côté de l'acte énonciatif plutôt que de l'événement narré. Ce choix implique une prise de

¹⁷ Ce que nous avons essayé d'expliquer dans la deuxième partie de ce travail de thèse.

¹⁸ Nous verrons en effet que ce présent narratif historique peut verser dans *D'un château l'autre* du côté d'un présent d'actualité.

¹⁹ Cet effet de dramatisation, ou mise en valeur de certains événements, caractérise traditionnellement (analyse scolaire) l'emploi du présent narratif (ou de narration).

position temporelle, ce que Jean-Michel Gouvard appelle le « temps du point de vue » et qui correspond au « moment où l'énonciateur pose son accès à l'événement représenté²⁰ ». C'est par ce temps du point de vue que s'explique l'effet de présence du présent narratif dit « historique » :

[...] si le temps de l'événement du présent dit « historique » n'est pas en rupture avec les autres temps du passé du texte, puisqu'il présente bien une antériorité de l'événement par rapport à l'énonciation, l'impression de « présence » qu'il communique est due au transfert du temps du point de vue, du cadre événementiel vers le cadre énonciatif, et donc à la *concordance de ce temps du point de vue avec le temps nécessairement « présent » de l'énonciation*²¹.

Le présent narratif ne fait pas coïncider le temps de l'événement narré et le temps de l'énonciation (il s'agirait alors d'un présent d'actualité), mais le temps du point de vue et le temps de l'énonciation. L'énonciateur ne nie pas cette distance qui sépare narration et histoire, c'est-à-dire aussi celle qui sépare narrateur et personnage, mais en renverse la dynamique. Ce n'est plus le narrateur qui s'inclut dans un récit, à travers la figuration d'un personnage, mais ce récit (et ce personnage) qui se projette rétroactivement du côté de cet acte mémoriel (du narrateur), énonciatif, qui lui donne naissance. Par le présent narratif, c'est toujours la présence du narrateur qui tendrait à être renforcée à travers le récit, et non l'inverse. Cet effet de présence remet en cause l'acte de représentation pour ramener le texte célinien du côté de la « présentation »²² (celle du narrateur). L'acte narratif célinien ne chercherait-il, par la production d'un récit, qu'à souligner la présence de l'énonciateur ? Le récit, avec ce présent narratif historique, perd en tous les cas sa distance vis-à-vis de son énonciateur. La volonté d'abstraction du texte célinien se montre, pour lors, hésitante.

C'est dans ce cas précis, dont relèvent les romans de la trilogie allemande, que l'information géographique, la précision du « lieu » sert la distance nécessaire à la représentation. Le lieu, chronotopique, garde en lui du temps comprimé, utile à la détermination d'une temporalité. Henri Godard a remarqué combien la précision du lieu de l'énonciation renforçait le présent du narrateur²³. En regard de ce lieu énonciatif, ce sont des lieux, à l'horizon du récit qui permettent de fixer le temps auquel réfèrent les souvenirs du narrateur indépendamment de la présence énonciative. Les lieux déterminent le temps de

²⁰ Jean-Michel Gouvard, *La pragmatique*, *op. cit.*, p. 120.

²¹ *Id.*, p. 121.

²² Une distance tend, par ce temps du point de vue coïncidant avec le temps de l'énonciation, à être brisée. Les romans de la trilogie s'exposent alors à un risque (concernant leur désir d'abstraction) qui a précédemment entraîné la narration célinienne du côté de l'excès que représente la représentation intensive de *Féerie*.

²³ Voir à ce sujet. Henri Godard, *Poétique de Céline*, *op. cit.*, p. 328-329.

l'énonciation comme celui de l'histoire (narrée), rendant plus autonome ces deux moments, quand simultanément, le présent narratif historique, sans les confondre (puisque nous ne sommes pas dans une narration simultanée), tend à subordonner le second au premier. Entre Meudon et Siegmaringen, entre Meudon et Baden-Baden, entre Meudon et Zornhof, la distance qui sépare l'énonciation du récit s'avère temporelle parce qu'elle est soutenue par un ancrage géographique. Cette distance géographique renforce l'étendue temporelle sans laquelle ne peut opérer la représentation, et l'autonomisation du récit vis-à-vis de son système énonciatif.

Le lieu de Meudon propose un ancrage essentiel à l'étendue de la représentation. Dans *Féerie I*, le manque d'ancrage référentiel entraîne en effet une incertitude narrative. Mais si le lieu de Meudon donne un ancrage à l'énonciation, il ne soutient une étendue qu'en regard des autres lieux du récit. Sans l'expression de ces autres lieux, aucune distance spatio-temporelle ne pourrait être validée. L'expression ou la désignation topologique est la preuve d'une réflexion distantielle. Elle affirme cette étendue, cette distance entre le temps de l'énonciation et le temps de l'événement que le temps du point de vue (avec l'usage du présent historique) tend à faire oublier :

Nous voici !... hommage au lecteur !... révérence !... nous nous retrouvons à l'endroit même... Harras vient de partir... maintenant c'est agir ou jamais !... nous possédons l'essentiel, le permis signé, tamponné *Reichsbevoll*... et l'idée, la même, le Danemark... et traversée, la côte en face, Nordport... toujours un certain trafic, ils ont dit, il se peut... on verra !... le tout d'aller vite... notre permis ne vaudra plus rien dans deux... trois jours....²⁴

L'information géographique, elliptique, « l'endroit même », renvoie le lecteur attentif au lieu sur lequel s'est achevé le récit de *Nord*, et sur lequel débute le récit de *Rigodon* : Zornhof. La détermination géographique, ainsi éclairée, est seule à séparer le récit au présent historique (« vient », « c'est », « possédons ») du temps de l'énonciation, elliptique lui aussi, mais dont nous devinons l'instance présente (« Nous voici !... hommage au lecteur !... révérence... »). Le syntagme (« nous nous retrouvons »), écarté de la détermination géographique, peut en effet prêter à confusion : le « nous » pouvant référer soit à l'ensemble [narrateur / lecteur], soit au trio que constituent les personnages [Céline / Lili / Le Vigan].

La représentation est déterminée par le recours à l'élément narratif du lieu. Le lieu sert à mesurer la distance temporelle qui permet la représentation et à évaluer l'autonomisation du récit vis-à-vis de l'énonciateur (il s'agit pour le récit de prendre ses distances). C'est à partir

²⁴ *Rigodon*, p. 733.

du lieu et d'une comparaison géographique que s'évalue la distance temporelle. Un rapport comparatif entre différents lieux vient donner une forme (distance / amplitude) et un mouvement (progression) à la représentation, nécessaire à la détermination du lointain.

Le lieu se présente comme le pendant chronotopique de l'instance charnelle qui dirige l'énonciation célinienne dans *Féerie II*, mais il suppose une distance, une prise de recul. Il constitue le support chronotopique de la représentation et agit de manière réflexive, indirecte, dès lors qu'il sert l'évaluation d'une distance. La poétique célinienne, cessant de se situer dans le creux affectif et déstructuré (impossibilité topographique²⁵) de l'énonciation pour renouer avec les bases de la conceptualisation romanesque, voit réapparaître des lieux. Les lieux permettent l'appréhension d'une distance et l'évaluation d'une mise à distance, délimitant un trajet progressif qui est celui de la représentation.

2. L'objection du récit de Meudon : les défauts d'une abstraction cognitive

Si, dans la trilogie allemande, l'acte énonciatif est séparé des événements narrés, si la distance temporelle nécessaire à la représentation est accentuée par des déterminations spatiales, une objection doit être considérée. Car le narrateur parle en un temps et en un lieu précis qui lui permettent de devenir personnage : le récit de Meudon se construit, tandis que l'acte de narration se dédouble. Avec le récit de Meudon, une narration simultanée apparaît, guidée par un présent d'actualité. Cette narration simultanée encadre la narration ultérieure que constitue le récit d'exil. Remettrait-elle en cause l'intention cognitive de la représentation, la distance proposée par le récit d'exil ?

Au-delà d'un simple encadrement, les différents niveaux narratifs alternent l'un l'autre de manière parfois très subtile (dans *Rigodon* notamment). Pour autant, nous ne pouvons parler de métadiégèse ou de métalepse²⁶, chaque récit conservant son autonomie vis-à-vis de l'autre, refusant le principe de l'enchâssement : le récit de l'exil aurait très bien pu être conté sans l'alternance avec le récit de Meudon, et inversement. Quel intérêt présente alors une telle alternance narrative ? Ce qui justifie la présence contiguë de ces deux récits, c'est la

²⁵ Les romans de *Féerie* sont construits à partir d'une destruction topographique, l'image dédoublée d'un non-lieu : la prison, l'explosion de Montmartre.

²⁶ Le récit métadiégétique et le principe de métalepse qui en découle, tel que Gérard Genette le définit dans *Discours du récit* (*op. cit.*), impliquent la présence de deux niveaux narratifs fonctionnant à partir du rapport de dépendance du second récit (enchâssé) vis-à-vis d'un premier récit (enchâssant).

transparence donnée d'un travail mémoriel, principe poétique qui caractérise les romans de la trilogie allemande.

Le premier récit, celui de Meudon, est conforté par un second récit, qui lui apporte un prolongement mémoriel, nécessaire à son extension, à trouver une distance sans laquelle la représentation ne peut avoir lieu. Car s'il est narré de façon simultanée, le premier récit (celui de Meudon) retrouve les difficultés entrevues dans les romans de *Féerie pour une autre fois* et tend à s'autodétruire. A sa manière, le prologue de *D'un château l'autre* empêche la représentation de se faire, et le récit de Meudon ne saurait se dire que sous l'injonction d'un aveuglement : l'épisode de l'hallucination de la barque de Caron le justifie. Dans *Rigodon*, l'aveuglement qui empêche la représentation de stabiliser le récit de Meudon prend la forme d'un délire prophétique.

A l'inverse, le récit de l'exil (récit principal) profite du récit de Meudon comme ancrage donné à sa représentation. La représentation tient à se faire de manière immanente, c'est-à-dire à partir d'un centre énonciatif, auquel le récit de Meudon donne une ampleur²⁷, reconnu comme réel, situé dans l'espace et le temps²⁸. La reconnaissance narrative de ce centre énonciatif n'est pas indispensable ; la seule expression énonciative de ce centre aurait pu suffire à construire la distance nécessaire à la représentation du récit d'exil. Pourtant, cette reconnaissance narrative, ce récit de Meudon, apaise la représentation : retournant à un récit de l'« ici », le narrateur se protège de l'effet d'angoisse que suppose le récit de « l'ailleurs », et affirme déjà le risque d'une représentation absolue. En ce sens, si nous soutenons le propos d'Alain Cresciucci qui voit dans le récit de Meudon le refus du « mensonge, celui de l'illusion réaliste, d'une parole romanesque sortie de nulle part²⁹ », nous pourrions ajouter que Meudon atténue aussi le risque d'un récit qui va « nulle-part³⁰ » en permettant l'évaluation de sa distance, en rattachant nécessairement « l'ailleurs » à « l'ici ».

²⁷ Nous analysons ultérieurement (ci-dessous p. 666 sq.) la corporéité qui caractérise ce récit de Meudon et en fait bien le lieu originel de l'énonciation, ce point où l'énoncé retrouve son « corps propre ».

²⁸ Pour Henri Godard, c'est la présence du narrateur qui tient à s'imposer dans ces derniers romans, et le récit d'exil n'est qu'un support qui se prête à la discontinuité narrative pour mieux affirmer ce présent du narrateur. Voir à ce sujet, *Poétique de Céline, op. cit.*, p. 335 : « La succession des romans fait en même temps apparaître une tendance à élargir la place ainsi faite au présent. En prologue, elle atteint, dans le cas limite de *Féerie pour une autre fois I*, la dimension d'un volume publié à part, et encore un tiers de la longueur du roman dans *D'un château l'autre*. Au-delà du prologue, elle se segmente en séquences qui s'intercalent entre celles que font progresser le récit, puis en innombrables fragments dispersés partout dans le texte. Ce progrès quantitatif s'ajoute à celui des références au travail narratif et à la multiplication des assertions pour assurer à la voix narratrice une sorte d'omniprésence dans les derniers romans. »

²⁹ Alain Cresciucci, *Les territoires céliniens, op. cit.*, p. 323.

³⁰ L'ailleurs indéterminé équivaldrait à ce « nulle-part ». Nous analysons, ultérieurement, la pertinence et les dangers que suppose ce « non-lieu » pour la représentation célinienne dans la trilogie allemande.

Meudon est ce point d'ancrage qui demande à s'abstraire pour une étendue, mais aussi ce qui permet l'évaluation de cette étendue, son encadrement. Un rapport complémentaire (mais non obligé) lie ainsi les deux niveaux narratifs du texte célinien. A travers ce rapport, apparaît à la fois le désir de représentation que suit le texte célinien (étendue) et la peur qu'implique simultanément ce retour à la représentation (nécessité d'un cadre). Car l'horizon du récit est maintenu par cette distance à la fois temporelle et géographique que suppose l'histoire de cet exil vis-à-vis de l'espace-temps de l'énonciation (Meudon).

b) L'abstraction accentuée du récit de voyage et du récit historique

1. D'un ailleurs relatif vers un ailleurs absolu

Parce que le récit célinien est sans cesse voué à revenir vers son centre énonciatif (Meudon), il importe de renforcer la distance entre l'horizon du récit et ce centre référentiel. Cette abstraction, cette étendue, est accentuée dans la trilogie par le schème du voyage, qui implique un écart entre un « ici » (centre référentiel / espace-temps de l'énonciation) et un « ailleurs ». Signifiant cet ailleurs, l'espace étranger, support géographique du récit, constitue un horizon maximal selon lequel l'affectivité du « je » s'atténue. L'instance énonciative perd de son intensité et tend à se dilater en même temps qu'à s'effacer dans un espace étendu. L'écriture perd en affectivité ce qu'elle gagne en abstraction.

Le récit de voyage est aidé par un récit historique dans les romans de la trilogie. Ces schèmes du voyage et de l'Histoire servent à distancier le récit vis-à-vis de son centre énonciatif, référentiel (Meudon / présent d'énonciation), mais au-delà, à distancier le récit vis-à-vis de sa propre réalisation événementielle. Le narrateur est conduit vers un ailleurs spatio-temporel, par cette schématique distantielle du récit, mais il en est de même pour le personnage. Le protagoniste semble toujours en recherche de cet horizon spatial et temporel qui le distancie au sein même du récit. Par le récit de voyage, couplé à un récit d'ordre historique, l'horizon dépasse le seul champ de la présence (celle du narrateur, et celle de son personnage focalisé), pour s'adonner à un ailleurs plus absolu. La réalisation du récit ne suffit pas à stabiliser la représentation. La représentation, dans ces derniers romans céliniens, est figurée sous l'aspect d'une quête qui rappelle le premier roman, *Voyage au bout de la nuit*.

Par le déplacement spatio-temporel que supposent les schèmes du voyage et de l'Histoire, Céline propose un récit qui puisse dépasser l'acte d'énonciation qui le soutient, mais aussi sa propre réalisation. Le récit paraît alors capable de s'autonomiser et de se dynamiser à lui seul. En ce sens, le récit de voyage, couplé au récit historique, constitue une sorte d'utopie pour la représentation. Il permet à une représentation de s'accomplir tout en se déréalisant, parce qu'il pousse l'histoire au-delà de l'horizon du récit, c'est-à-dire du côté d'une absence, de ce que ni le narrateur, ni le personnage, ne peuvent plus soupçonner ou diriger. Voyage et Histoire s'imposent comme les schèmes utopiques de la représentation. Ils figurent à la fois son accomplissement et son irréalité. Ils emportent le récit célinien au-delà de son centre référentiel, énonciatif, et au-delà de sa réalisation événementielle, narrative. L'ailleurs que proposent Voyage et Histoire, dans la trilogie, reste à définir.

2. L'ailleurs de la représentation : voyage utopique / uchronique ou voyage hétérotopique / hétérochronique ?

Les romans de la trilogie allemande donnent à lire et à voir un espace romanesque qui possède sa forme propre, susceptible d'incarner les limites d'une pensée romanesque. Pourtant, leur originalité est de s'écrire en dehors de cette forme propre, ou à travers des processus de négation ou de contestation formelle. C'est comme si l'œuvre célinienne refusait à ses romans une structuration fiable à travers les données stables d'un espace de représentation. C'est comme si la pensée romanesque et créatrice, qui donne forme à ses romans, refusait de se fixer dans les bornes mesurées, limitées de la réalisation textuelle. Déréalisé ou rejeté, l'espace de représentation est donné à voir, par l'écriture, pour ce qu'il n'est pas. C'est un espace paradoxal qui semble traité pour ce qui le place du côté de l'absence en s'évertuant à le nier.

Nous pourrions parler de « contre-espace », ou d'« espaces autres » avec Michel Foucault, pour décrire la manière dont l'espace de représentation s'impose au lecteur, à défaut de réalisation ou de reconnaissance. Dans un article publié dans *Dits et écrits*, Michel Foucault s'intéresse à l'espace contemporain³¹, non pas par ce qu'il donne à voir, mais par ce qui le prolonge du côté de l'irréalité ou du caché³². L'espace devient une dimension dont la

³¹ Article écrit en 1967 (après une communication), mais qui ne sera publié qu'en 1984.

³² Michel Foucault, « Des espaces autres », in : *Dits et écrits (1954-1988)*, *op. cit.*, p. 755 : « Mais ce qui m'intéresse, ce sont, parmi tous ces emplacements, certains d'entre eux qui ont la curieuse propriété d'être en

forme, le contenu et les valeurs peuvent être contestés par une vision « utopique » ou par une vision dite « hétérotopique ».

Tout texte romanesque forme un espace de représentation qui possède un ailleurs utopique constitué par ce qu'il n'est pas et qui reste irréel, par le discours désiré, par la forme souhaitée, par l'expression rêvée. L'utopie prête à l'espace de représentation une irréalité qui compense (et conteste) sa limitation formelle pour lui attribuer d'autres prolongements. Michel Foucault parle des utopies comme d'« emplacements sans lieu réel [...] qui entretiennent avec l'espace réel de la société un rapport général d'analogie directe ou inversée. C'est la société elle-même perfectionnée ou c'est l'envers de la société³³ ». Si Michel Foucault analyse, à travers l'utopie, un espace social, sa formule pourrait s'appliquer à tout autre espace existant, positif, tel un espace romanesque.

Plus précisément, chez Céline, l'écriture serait investie par des utopies qui viendraient perfectionner ou renverser les valeurs existantes de son espace romanesque. Ainsi, après *Féerie*, l'écriture célinienne rêve-t-elle d'un apaisement quand tout est devenu mouvement : l'utopie d'un espace étendu et stable, contre toute dynamique informelle, l'uchronie d'un temps qui dure aussi, contre la réalité de l'instant. L'espace romanesque, rendu ainsi à ses désirs utopiques, donne à lire un nouvel espace de représentation.

Mais l'ailleurs, le point de fuite vers lequel se dirige le texte, ne tient-il pas sa qualité utopique du fait même de sa contestation ? L'utopie du texte se maintient parce qu'elle peut à tout moment être contestée par une réalité effective. Pour revenir à l'espace de représentation célinien, nous admettons que sa forme utopique ne saurait exister qu'en regard de sa forme réalisée : le rêve d'une amplitude stable se glisse dans le texte en vis-à-vis d'un espace informel, le rêve d'une durée en face d'une logique instantielle. Ce rêve se construit devant la réalité textuelle que proposent les romans de *Féerie pour une autre* et que l'énonciateur, dans les romans de la trilogie allemande, est encore forcé d'admettre.

La réalisation de l'énonciation narrative nie l'utopie qui l'entraîne ailleurs (tout en la motivant), mais peut-être pas ce que Michel Foucault appelle une « hétérotopie ». Le texte est à la fois porté vers un ailleurs qu'il reconnaît mais qui demeure impossible, en-deçà de toute réalisation, son utopie, et vers un ailleurs déprécié, d'autant plus désavoué qu'il s'affirme comme possible, réalisé. Cet ailleurs auquel le texte refuse de se soumettre porte les qualités de l'étrange, de l'écart, et ne cesse pourtant, par analogie, de le refléter, de clamer son

rapport avec tous les autres emplacements, mais sur un mode tel qu'ils se suspendent, neutralisent ou inversent l'ensemble des rapports qui se trouvent, par eux, désignés, reflétés ou réfléchis. Ces espaces, en quelque sorte, qui sont en liaison avec tous les autres emplacements, sont de deux grands types. »

³³ *Ibid.*

appartenance. L'hétérotopie reflète les composantes du texte célinien en insistant sur ce qu'il rejette. Cette réalité désavouée mais irréductible du texte célinien dans la trilogie allemande, c'est celle de l'exil. La spatialité et la temporalité de l'exil constituent chez Céline cet ailleurs rejeté au sein d'une réalisation textuelle, l'envers hétérotopique (et hétérochronique) du voyage.

L'hétérotopie n'est pas le contraire de l'utopie, mais une utopie située au cœur de la réalité analysée, d'une démesure comparable mais cette fois effective. L'hétérotopie présente un danger qui est celui de sa réalisation, quand l'utopie, par irréalité, reste éloignée de l'objet contesté (lequel se trouve alors perfectionné ou renversé). Dans la trilogie allemande, l'espace de représentation est animé par cet ailleurs, double, qui étire sa réalisation formelle, soit du côté d'une négation totale mais inoffensive (avec l'irréalité que suppose l'utopie), soit du côté d'une négation partielle et offensive (avec la réalité rejetée que suppose l'hétérotopie). Entre utopie et hétérotopie, l'espace de représentation de la trilogie allemande tend à s'abstraire, c'est-à-dire à s'écrire à partir d'une prise de distance vis-à-vis de lui-même. Cette abstraction est l'effet d'une réflexion. A ce sujet, Michel Foucault ajoute dans son article que :

[...] entre les utopies et ces emplacements absolument autres, ces hétérotopies, il y aurait sans doute une sorte d'expérience mixte, mitoyenne, qui serait le miroir. Le miroir, après tout, c'est une utopie, puisque c'est un lieu sans lieu. Dans le miroir, je me vois là où je ne suis pas, dans un espace irréel qui s'ouvre virtuellement derrière la surface, je suis là-bas, là où je ne suis pas, une sorte d'ombre qui me donne à moi-même ma propre visibilité, qui me permet de me regarder là où je suis absent : utopie du miroir. Mais c'est également une hétérotopie, dans la mesure où le miroir existe réellement, et où il a sur la place que j'occupe, une sorte d'effet en retour ; c'est à partir du miroir que je me découvre absent à la place où je suis puisque je me vois là-bas³⁴.

Il est une double qualité que Michel Foucault accorde au « miroir », à la fois utopique (ailleurs non réalisé) et hétérotopique (ailleurs réalisé). Or, idéalement, le texte n'agit-t-il pas comme un miroir dans lequel se reflètent des intentions créatrices, plus ou moins conscientes et inconscientes, plus ou moins accentuées, nuancées ou refoulées ? Le miroir que constitue le texte s'évalue comme une réalité capable d'« ailleurs » : un ailleurs utopique quand l'énonciation se consacre à cette irréalité qui la motive (et la conteste) ; un ailleurs hétérotopique quand l'énonciation se regarde à travers l'altérité de sa propre image, ce qu'elle refuse de reconnaître mais qui lui appartient.

³⁴ *Id.*, p. 755-756.

Absorbé par son reflet utopique, le texte célinien se trame tel un trajet vers l'irréalité dont il nous faudra déterminer la forme contestataire (vis-à-vis d'un plan réalisé). Façonné par son reflet hétérotopique, qui chez Céline tient aux modalités de l'exil, le texte célinien se pose à distance de sa propre réalisation, dans une méprise personnelle qui déséquilibre l'espace de représentation.

Espace informel et temps instantiel façonnent la réalité du texte célinien après *Féerie*. Les romans de la trilogie allemande se chargent de transformer ces données qui font souffrir le système de représentation, de métamorphoser « l'ici » en « ailleurs ». Cette transformation peut prendre à la fois le sens d'une utopie et d'une hétérotopie. Elle définit un ailleurs, auquel répond le schème (double) du voyage historique dans la trilogie allemande. Le voyage historique est une manière pour une voix narrative de laisser rêver son texte et en même temps de le pousser dans l'expérience d'une distance. Il y a un rêve qui se profile et à la fois une peur derrière ce schème du voyage historique : le rêve d'une représentation distantielle (utopie / uchronie) et la peur d'un exil suscitée par cette même représentation (hétérotopie / hétérochronie).

2) Le voyage historique : utopie et uchronie de la représentation

Si le texte de la trilogie allemande fonctionne tel un « miroir » à partir duquel l'écriture se regarderait en absence, c'est-à-dire du côté de cet ailleurs que propose le miroir, nous nous pencherons dans un premier temps sur l'aspect « utopique » de cet ailleurs.

Cette distance peut s'avérer spatiale ou / et temporelle. L'ailleurs utopique cautionne une distance qui déréalise le texte mais soutient son processus de représentation.

Sur le plan spatial, le schème du voyage (dans l'espace étranger) s'annonce comme figure utopique de la représentation, quand il propose à l'énonciation une mise à distance sous couvert d'irréalité. Le schème du voyage pourrait satisfaire l'enjeu de la représentation, mais utopique, installerait l'œuvre du côté d'une irréalité.

Sur le plan temporel, le schème de l'Histoire s'annonce aussi comme figure utopique de la représentation, quand il propose à l'énonciation une mise à distance sous couvert d'irréalité. Le schème de l'Histoire pourrait satisfaire l'enjeu de la représentation, mais utopique, il

installerait l'œuvre du côté d'une irréalité. Le sens large de l'utopie se précise avec ce pendant temporel que nous pouvons nommer « uchronie ».

a) Horizon spatial et abstraction du récit

1. Motivation du voyage : le tropisme du Nord

Si le voyage constitue un schème utopique pour la représentation célinienne, il s'agit de comprendre comment cette valeur « utopique » se trouve intégrée à l'intérieur du récit du voyage célinien, le poussant à se déréaliser, à devenir ce qu'avec Emile Benveniste, nous pourrions appeler un « récit pur » – c'est-à-dire aussi une pure utopie.

Le voyage s'écrit dans la trilogie allemande, et cela ne saurait se faire sans un moteur préalable. Le voyage est motivé par quelque désir qui rappelle la présence affective d'une instance énonciative. Tout désir possède un objet, au risque de se transformer en « angoisse³⁵ ». Tout objet de désir est utopique quand il naît des défauts d'une réalité.

Dans *Voyage au bout de la nuit*, nous avons compris à la fin de notre analyse, par une stratégie de délivrance, combien Robinson constituait le point utopique de l'œuvre³⁶, et combien il invitait l'œuvre à se dédoubler de son présent, à se déplacer vers un ailleurs. L'évanescence de ce personnage (Robinson) place Bardamu, à plusieurs reprises, dans un état d'angoisse, en sorte que la présence de Robinson apparaît bel et bien comme objet d'un désir.

Dans les romans de la trilogie allemande, aucun personnage n'a la prétention de guider le voyage et d'attirer le voyageur célinien, mais une direction, un point directeur, un lieu : le Nord et, au premier plan, l'image du Danemark. Il est « une petite folie magnétique » de Céline, écrit Philippe Muray, pour lequel « dans le non sens de la guerre, la recherche illusoire d'un sens se fait à la boussole³⁷ ». Une direction est donnée. Cette direction tire le récit vers

³⁵ Alain Cresciucci dans *Les territoires céliniens*, *op. cit.*, p. 302, rappelle sur ce point le propos de Freud qui écrit dans *Inhibition, symptôme et angoisse*, PUF, 1968, p. 94 : « L'angoisse est incontestablement en relation avec l'attente, elle est angoisse de quelque chose ; elle a pour caractères inhérents l'indétermination et l'absence d'objet... »

³⁶ Robinson : moteur utopique de la représentation : Voir ci-dessus p. 149 *sq.* On pourrait aussi objecter que Robinson est même le point hétérotopique de l'œuvre : puisqu'il implique cet ailleurs au sein d'une réalité qui est celle proposée par le récit célinien. Défini comme personnage « hétérotopique », il suppose à la fois l'attrait et le rejet, le désir et son refoulement.

³⁷ Propos de Philippe Muray, *Céline*, *op. cit.*, p. 222. Propos repris par Alain Cresciucci, *Les territoires céliniens*, *op. cit.* p. 272.

l'horizon infini que détermine l'axe en puissance du voyage. Cet axe ascensionnel, dirigé vers le Nord, apporte au récit célinien sa cohérence.

Le Danemark devient le point désiré de l'œuvre et, qui plus est, il dirige un trajet ascensionnel, défini par une ligne Sud-Nord. L'image du Danemark est utopique en ce qu'elle existe en vis-à-vis d'une réalité présente, en vis-à-vis de tous les autres lieux parcourus par le voyageur. Utopique, l'image ne saurait exister qu'au creux d'une expérience qui lui apparaît comme paradoxale. Le trajet vers le Nord se dessine sous l'effet de sa contradiction, de ses échecs. En ce sens, il livre au récit célinien une forme et une dynamique utopique.

Nous connaissons, depuis *Voyage*, la signification de l'axe ascensionnel, axe de la délivrance, axe d'une libération à la fois charnelle et fictive. L'axe ascensionnel trouve dans *Guignol's band* son expression la plus effective, guidée par un érotisme qui n'est pas sans valeur utopique³⁸. Michel Foucault reconnaît dans le corps cette « topie *impitoyable*³⁹ » à partir de laquelle toutes les utopies se construisent :

Le corps est le point zéro du monde, là où les chemins et les espaces viennent se croiser le corps n'est nulle part : il est au cœur du monde ce petit noyau utopique à partir duquel je rêve, je parle, j'avance, j'imagine, je perçois les choses en leur place et je les nie aussi par le pouvoir indéfini des utopies que j'imagine⁴⁰.

Le corps est posé comme une instance utopique parce qu'il est constamment tiré vers un ailleurs. L'utopie définirait, à partir d'un corps mis en évidence, un en-dehors, un « corps incorporel⁴¹ ». L'utopie, ou plutôt le mouvement utopique, le trajet vers le non-lieu utopique, préfigure l'épanouissement immatériel d'un corps vers un autre corps, un acte érotique. Quand l'érotisme attise le mouvement utopique du corps, l'envolée du corps vers son utopie incorporelle, immatérielle, l'acte d'amour ramène le corps à lui-même, à sa *topie*, à la sensation de son existence, de sa présence⁴².

Le Danemark est le moteur d'un trajet utopique au cours duquel, à l'image d'un corps livré à l'érotisme, le corps du personnage se laisserait emporter, agrandir, éloigner de lui-même. Le Danemark constituerait un ailleurs utopique qui pousserait le corps célinien à se

³⁸ Érotisme métaphorisé à travers le personnage de Virginie et des motifs qui lui sont liés.

³⁹ Michel Foucault, « Le Corps utopique », in : *Le Corps utopique* suivi de *Les Hétérotopies*, *op. cit.*, p. 9.

⁴⁰ *Id.*, p. 18.

⁴¹ *Id.*, p. 10.

⁴² *Id.*, p. 20 : « L'amour, lui aussi, comme le miroir et comme la mort, apaise l'utopie de votre corps, il la fait taire, il la calme, il l'enferme comme dans une boîte, il la clôt et il la scelle. C'est pourquoi il est si proche parent de l'illusion du miroir et de la menace de la mort ; et si malgré ces deux figures périlleuses qui l'entourent, on aime tant faire l'amour, c'est parce que dans l'amour le corps est *ici*. »

délivrer de lui-même, par un parcours déréalisant, pour rejoindre un autre corps, un trésor matériel :

[...] le plus grave maintenant, dans un sens, la frontière danoise... j'en avais parlé à personne mais j'y pensais je peux dire depuis Paris... même mon idée depuis toujours, preuve que tous les droits de mes belles œuvres, à peu près six millions de francs, étaient là-haut... pas au petit bonheur : en coffre et en banque... je peux le dire à présent *Landsman Bank... Peter Bang Wej...* ça risque plus rien... seulement je voudrais pas qu'on croie que cette chronique est qu'un tissu de billevesées... vous pensez si la Police s'est demandé, et jusqu'au bout, ce que j'étais venu foutre au Danemark... j'ai jamais dit, d'autres ont bavé, mais jamais cette adresse exacte *Landsman Bank... Peter Bang Wej...*⁴³

L'or viendrait apaiser le sens immatériel et incorporel du trajet utopique et ramener le sujet célinien à sa présence, à sa « topie ». Mais la jouissance, tant sur le plan autobiographique que romanesque est impossible. Les termes matériels concrétisent moins ce tropisme du Nord qu'ils ne rendent compte de sa préciosité utopique. Si les trois romans se profilent sous le motif d'une chasse au trésor, c'est selon Denise Aebersold qu'ils sont investis « d'une véritable idolâtrie, d'un fétichisme géographique lui faisant assimiler le Nord au Bien, au salut et le Sud, à la perte⁴⁴ ». Le Nord importe moins pour l'objet matériel qu'il couve que pour la distance grâce à laquelle le corps du narrateur ou du personnage (focalisé) peut se projeter vers un ailleurs.

C'est par son immatérialité que l'image du Danemark reste un « corps utopique ». Le Danemark formule cet ailleurs, lieu incorporel, insituable dans l'espace et le temps mais qui appelle le corps du personnage. La représentation célinienne, pour s'accomplir, cherche une distance, un ailleurs grâce auquel le corps du personnage s'« incorpore » et le voyage s'immatérialise. Tout, dans le récit célinien, retarde le motif matériel qui mettrait fin à l'utopie. Il s'agit de déréaliser le lieu du Danemark, de le poser comme non-lieu. Ce non-lieu, cette utopie du Danemark précise cette distance entre le personnage, son corps, et l'horizon virtuel de la représentation. Il faut un détachement, il faut une utopie, une projection, un étirement du corps célinien vers un ailleurs. Le Danemark devient ce point qui se perd à l'horizon du récit, pour l'abstraction du récit, loin, très loin du centre énonciatif et actif (narrateur > personnage).

Suffisamment charnel et matériel pour que le voyage soit motivé, immatériel à mesure que les personnages s'en approchent, le Danemark s'inscrit toujours à distance du sujet.

⁴³ Rigodon, p. 886-887.

⁴⁴ Denise Aebersold, *Goétie de Céline, op. cit.*, p. 331. Denise Aebersold étudie plus précisément ce qu'elle nomme un « manichéisme topographique » appuyé sur l'opposition entre Nord et Sud.

Suscitant le déplacement et interdisant son aboutissement par manque de concrétude, l'image cautionne la progression des personnages sur un axe ascensionnel. Plus le Nord se couvre d'immatérialité, plus la progression des personnages sur l'axe utopique opère. L'immatérialité de l'image permet en effet de la maintenir au rang d'utopie, et avec elle, c'est tout l'axe ascensionnel sur lequel s'effectue la représentation du voyage, qui est déterminé. Cet axe ascensionnel reste au stade de la tentative utopique. Quatre tentatives peuvent ainsi être discernées, traçant chacune une ligne Sud-Nord : la remontée vers Hohenlychen à partir de Siegmaringen dans *D'un château l'autre*, l'expérience nordique de Zornhof dans *Nord*, l'approche du navire nommé « Danemark » à Rostock après une remontée depuis Moorsburg dans *Rigodon*, et enfin le trajet final de *Rigodon* qui sépare Siegmaringen de Copenhague.

2. Sens du voyage : une direction ascensionnelle

2.1 Remontée vers Hohenlychen

Dans *D'un château l'autre*, l'expédition d'une partie de la collaboration française vers Hohenlychen⁴⁵ constitue l'unique déplacement du roman en dehors de l'enclave de Siegmaringen. Ce déplacement est marqué, plus que d'autres, par la fiction : s'il relève d'un fait historique, il n'appartient pas à l'expérience biographique célinienne, et pourrait avoir en ce sens une nature utopique⁴⁶. Une délégation est chargée de rejoindre Hohenlychen, situé au nord de Berlin, pour rendre hommage au ministre Bichelonne, mort après une opération chirurgicale. Le personnage Céline profite de cette traversée pour approcher le Nord, obtenir quelques informations quant à un futur passage vers le Danemark. Ces deux motifs (celui de la délégation et celui du personnage Céline) placent initialement l'épisode du côté de la réalité. Peu à peu, cependant, la direction affichée du Nord prend un sens immatériel, et se défait de ses intentions réalistes. Le Nord échappe à la volonté des personnages et se révèle

⁴⁵ *D'un château l'autre*, p. 272-281.

⁴⁶ Il y a bien transposition d'un fait historique, mais non autobiographique. Voir : Henri Godard, « Notice » in : *Romans II, op. cit.*, p. 992 : « Il s'agit de l'expédition à Hohenlychen (ou Ohenlychen) d'une délégation officielle aux obsèques de Bichelonne » / « Céline, qui n'avait aucun titre officiel, ne faisait pas partie de cette délégation. Il avait bien visité Hohenlychen, mais lors de son voyage à Berlin de mars 1942. Et s'il est vrai que le voyage de la délégation fut pénible, que les ministres arrivèrent tardivement, avec une couronne mortuaire fanée, essayant comme ils pouvaient de se protéger du froid, c'est probablement au récit de Marion que Céline devait ces détails, qu'il élabore en y mêlant d'une part le récit de *La France*, d'autre part ses propres souvenirs de la traversée de Berlin et de la gare d'Anhalt, qu'il avait vue au cours de son voyage de Zornhof à Sigmaringen (voir *Rigodon*). »

autrement, de façon autonome. Une description de l'épisode est nécessaire à justifier cette progression.

Le train, mobile précaire, maladif, cherche un entrain suffisant à son départ et à celui des personnages. Le véhicule agit dans une correspondance charnelle qui pose le train comme un élément anthropomorphique : tandis que la locomotive « tirait, giclait, pouffait », les ministres se mettent à « touss[er] ». Sans fenêtre, le train roule, se gonfle, « plein de zefs, et quels zefs !⁴⁷ ». Avec cet engouffrement du vent, le déséquilibre emporte les différents ministres. La délégation se bouscule, puis se resserre, formant une unité homogène, défaite de ses liaisons hiérarchiques : « la suspension “ noyau de pêche”... d'aller et revenir, trépigner pour se réchauffer, tous les ministres se rentrent dedans ! cahots, pardon ! gnions !... bosses !⁴⁸ ». Le corps ministériel, condensé, veut peser contre l'emportement du vent. Le personnage observe, plus disponible à ce soulèvement, prêt à cette dématérialisation charnelle.

L'unité resserrée que forme la délégation ne résiste pas longtemps devant le mode de la déchirure. Le vent « cisaille » d'abord ; Restif ensuite, « à coup de couteau dans les tentures⁴⁹ », s'amuse à morceler l'image. Les rideaux du train se déchirent pour former des « houppelandes ». Entre soierie et velours les plus beaux titres ministériels sont exposés⁵⁰. La scène se fabrique un décor dissimulant les valeurs négatives de la maladie et du déséquilibre. Ce décor se sculpte dans la matière. Une image est modelée et prend une dénotation qui l'éloigne de son référent réaliste (par le découpage, la déchirure). La déchirure progressive fait naître l'image du Nord à elle-même, dans une sorte d'irréalité.

C'est sous les conditions de cette déchirure que le train ralentit, puis s'arrête. L'arrêt s'éternise tandis que le froid engourdit les personnages et l'action.

[...] dans les petites stations autour de Berlin... on est restés en plan, des heures... ici... là... la loco pouffante... personne est venu voir ce qu'on faisait [...] maintenant ça devenait vraiment froid !... en plein contre le vent du Nord... [...] on est repartis cahin-caha... ça devenait très réellement très toc... des flocons alors je vous dis, de la ouate, vous voyiez même plus la plaine, ni le ciel... le train avançait très doucement... si doucement, il devait plus être sur des rails !... tout pouvait alors avoir dérapé... le train glissé des rails ?... ah, tout de même, une gare !... personne là, vient nous voir non plus... on avance comme dans un mirage... une seule chose, on allait au Nord... toujours plus Nord !⁵¹

⁴⁷ *D'un château l'autre*, p. 274.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ Le nom donné à ce personnage, « Restif », appelle une idée de déchirure : « Restif » fait penser à « canif » ou encore à « récif ».

⁵⁰ Voir précisément, *D'un château l'autre*, p. 276-277.

⁵¹ *Id.*, p. 275.

L'immobilisme narratif entraîne une immortalisation de l'image. Lorsque la locomotive redémarre, endormie dans un paysage gelé, ralentie par la neige, l'éveil d'une irréalité se prépare. Comme en dehors des rails, le voyage se poursuit. Errant, le train progresse vers le « mirage » du Nord, rattrape la rêverie du personnage principal, ce Danemark, en fond⁵².

Le décor, immortalisé par le froid, subit la gelure de l'irréel. La sensation de l'engourdissement paralyse l'action, implique un retour vers la rêverie, le mirage d'un déplacement. Le déplacement, aussi réalisé soit-il sur le plan narratif, n'est-il pas vécu comme un échec, une entreprise inefficace ? Les funérailles de Bichelonne seront traitées comme une contre-action, voire une contradiction :

Bichelonne est en boîte !... sous le hangar, là ?... maintenant c'est seulement la question de lui rendre les honneurs... un de nous veut-il prendre la parole ?... personne a envie !... trop froid, trop de neige, on grelotte trop !... même si emmitouflés mousselines, tapis, doubles rideaux, boudinés, capitonnés, c'est à qui claque le plus des dents ! pas question de parole !⁵³

Le cérémonial est refusé, nié par le silence. Le voyage en train apparaît dé-motivé, ou plutôt re-motivé : le motif a changé, puisqu'au registre public de l'action ministérielle (rendre hommage) se substitue le registre intime de la rêverie, celle du Nord.

L'expédition vers Hohenlychen n'est-elle pas dépendante d'un état de rêverie dont le personnage, observateur-descripteur, ne parvient pas à se détacher ? L'effet du tropisme empêche le personnage d'accéder à une définition réalisée du voyage. Le Nord est bel et bien posé comme cet « ailleurs » de la réalité, proposé par le voyage.

2.2 Remontée vers Zornhof

A s'en tenir au titre du second roman de cette trilogie, *Nord*, l'itinéraire suivi par le personnage répond à l'effet d'un tropisme qui justifie la dynamique ascensionnelle d'un trajet géographique : Baden-Baden, Berlin, et Zornhof (transposition romanesque de Kraenzlin, ville située à une centaine de kilomètre au nord-ouest de Berlin). Le dernier lieu, Zornhof,

⁵²*Id.*, p. 290 : « Chacun a son petit secret, le mien c'était de le voir, lui demander de nous faire passer au Danemark ».

⁵³*Id.*, p. 279.

importe parce qu'il occupe la majeure partie du roman et devient alors le lieu d'une dilatation spatio-temporelle significative :

Le séjour à Zornhof représente les trois-quarts de *Nord*. [...] L'explication qui consisterait à s'appuyer sur les nécessités de la chronique ne résiste guère. Les biographes ont montré que le séjour à Kraenzlin / Zornhof n'a pas été plus long que celui à Baden-Baden⁵⁴.

Alain Cresciucci souligne ici la qualité romanesque du lieu de Zornhof. A Zornhof, le temps du récit se dilate, mais son espace aussi, le lieu étant situé en un milieu naturel qui façonne un espace étendu, entouré par le vide de la campagne prussienne. A Zornhof, le récit s'étire en temps et en lieu jusqu'à atteindre une sorte d'indétermination. Le lieu se décroche de l'espace et du temps référentiel, et atteint ainsi une valeur fictive. Surgit de ce lieu indéterminé, l'impression d'un monde théâtralisé, en répétition⁵⁵. Zornhof fait partie de ces lieux céliniens qui « ressemblent, selon Marie Hartmann, à des scènes troubles où se passent des pièces tragi-comiques, tandis que les paysages même, entrés dans la représentation, deviennent des tableaux⁵⁶ ».

Le choix des personnages participe à la définition de cet espace scénique : avec un vieux misanthrope pédophile qui rit de douleur (Le Rittmeister), une vieille « dorade » superstitieuse (Marie-thérèse von Leiden), une hystérique qui pleure ses humeurs sombres (La Kretzer), une jolie femme nymphomane (Isis von Leiden), un cul-de-jatte épileptique et héroïnomane (le fils von Leiden), un « Hercule » criminel (Nikolas), un garde-champêtre musicien et muet (Hjalmar), un Pasteur cupide (la scène du miel), un sergent manchot, deux français « anti-tout », un « Cerbère » affamé (gardien du manoir), une petite bossue attentionnée, des « Bibelforshers » objecteurs de conscience, des tziganes qui lisent l'« avenir », un « boche » obéissant (Kracht), une aristocrate prussienne cultivée (comtesse

⁵⁴ Alain Cresciucci, *Les territoires céliniens*, op. cit., p. 294.

⁵⁵ Pour Alain Cresciucci, l'espace romanesque de la trilogie allemande pourrait être interprété comme un espace scénique, *D'un château l'autre* construisant la « cellule de base », c'est-à-dire le plan de l'exposition, *Nord* constituant « le plan le plus significatif », c'est-à-dire le développement, et *Rigodon* la « clé du dénouement » (*Id.*, p. 261). En revanche, pour Alain Cresciucci, le seul roman *Nord* est peut-être le roman le moins théâtralisé, celui-ci présentant une « version réelle », « plus exactement de l'Allemagne historique de 1944 » (*Id.*, p. 284-285). L'itinéraire que présente *Nord*, par rapport à *D'un château l'autre*, par exemple, permet de sortir du seul tableau scénique. Mais, le temps consacré à Zornhof dans le roman, l'immobilisation de la narration dans ce lieu fixe, ne permet-il pas justement la reconstruction de ce tableau scénique ? De même le traitement caricatural des personnages de Zornhof ? Yves Antoine, dans son travail de thèse, repère en effet une théâtralité de l'espace représenté, liée à sa fixité. Ainsi, à propos de la plaine de Zornhof écrit-il par exemple : « La plaine célinienne est une scène de théâtre qui fait apparaître et disparaître les personnages. » [Yves Antoine, *Recherches sur l'espace romanesque dans la Trilogie de L-F Céline*. Thèse soutenue en avril 1984, sous la direction de D. Moutote, Montpellier, p. 183].

⁵⁶ Marie Hartmann, *L'envers de l'Histoire contemporaine (Etude de la « trilogie allemande » de L.-F. Céline)*, Paris, Société d'études céliniennes, 2006, voir p. 204-208.

Tulff Tcheppe), des prostituées transformées en bacchantes dyonisiennes... l'éventail personnifié de Zornhof s'élargit à mesure.

Chaque personnage est caractérisé de manière excessive. La crédibilité des caractères importe peu au récit célinien. Le personnage est désincarné par le masque qu'il porte, qu'il joue⁵⁷. Les personnages occupent littéralement la scène, comme « masques », « persona ». Ils masquent la scène, la théâtralisent, la déréalisent. Leur nombre a aussi son importance. L'image de « foule » reste hétérogène. L'espace grouille d'éléments, comme dans un tableau de Bruegel l'ancien⁵⁸. Le personnage-narrateur est spectateur de ce tableau, dont il s'applique à exprimer le mouvement. Ce mouvement, ainsi référencé, présente au cœur de la guerre, un épisode de carnaval, qui désannexe la tragédie, la transforme en une énorme farce.

La déréalisation de l'espace romanesque s'appuie dans *Nord* sur l'emprise théâtrale de l'imaginaire célinien sur le récit. Cette théâtralisation découle d'une sorte d'immobilisme : le récit arrêté à Zornhof ne progresse plus, il s'agite alors de manière excessive, dans un espace scénique bel et bien limité, mais qu'il s'évertue à étendre avec exagération (la plaine constitue, à ce sujet, une limite paradoxale). C'est par cette fiction théâtrale que Zornhof échappe au resserrement spatio-temporel et pousse l'horizon de la représentation à s'étendre. C'est aussi par cette fiction théâtrale que la direction du Nord, à laquelle prétend le lieu de Zornhof, se déréalise. Le décrochage de *Nord* sert d'ouverture au mouvement utopique du dernier roman célinien.

2.3 Remontée vers Rostock

Le début de *Rigodon* s'ouvre en effet sur l'influence de ce tropisme rêveur : « Et l'idée, la même, le Danemark⁵⁹ ». Partis à Rostock, vers Warnemünde (station balnéaire construite près du quartier portuaire de Rostock) afin d'observer les possibilités d'un départ pour le Danemark, les personnages, Céline et Lili, ne retiennent aucune piste dans cette expédition. Le passage vers le Danemark est bloqué sur le plan de la réalité narrative. Pourtant, conscient de cette impossibilité, le personnage Céline se laisse submerger par un état de rêverie. La

⁵⁷ Dans *D'un château l'autre*, se trouve justement posée cette question de l'incarnation, – nous y venons ultérieurement dans notre analyse. Voir ci-dessous p. 591 *sq.*

⁵⁸ Voir Marc Hanrez, « Tableaux choisis : Bruegel, Bosch, Gen Paul », in : *Le magazine littéraire*, 4^e trimestre 2002, Hors-série n° 4 : Louis-Ferdinand Céline, p. 37-41.

⁵⁹ *Rigodon*, p. 733.

rêverie prend le pas sur la réalité, elle emporte le personnage-narrateur, la voix narrative, vers un espace descriptif qui mérite une attention.

[...] toujours on va voir cette Baltique !... et le port... on a deux heures... tous ces gens vont prendre le bateau... mais je le vois !... je vois le bateau... un peu plus loin... Rostock est un port, j'oubliais... un port très étroit... le remblai fait quai... allons-y !... tous ces gens, sûr, vont s'embarquer... on s'approche... c'est un petit cargo... sur son flanc sur toute la hauteur en très grandes lettres blanches : Danemark... y a pas à se tromper... nos deux soldats qui nous suivent se rapprochent, ils nous font signe : pas par ici !... par là !... plus loin ! je vois la passerelle, et ces autres gens, Hongrois, Danois, qui montent, un par un... nous nous en allons, dépassons le cargo... ce cargo n'a pas de nom, seulement un chiffre : 149... la mer, la plage ? plus loin !... plus loin ! oui, c'est ça... le canal s'élargit... et voici un autre genre de port... un port de voiliers, des cotres de pêche... là y a du monde !... plein les quais... ça doit être ça Warnemünde ?... ni du sable ni du galet... du petit caillou noir, du petit caillou blanc... pas vilain... tout de même très deuil... et puis quantité de chalets... toute la plage... chalets baroques... style « allemand frivole »... et de toutes les couleurs... surtout framboise et vert pistache... pas de baigneurs du tout, volets rabattus... une plage à la mode, Warnemünde... pour le moment pas question...⁶⁰

L'extrait descriptif, conservé dans sa longueur, importe à la clarté de notre propos. La description, mêlée à la narration⁶¹, est lancée par l'appel de la Baltique, l'utopie du Nord en fond : l'adverbe « toujours » renforce le caractère délibéré de l'acte descriptif (ici précisé par le métalexème « voir »), et la fonction ostentatoire du démonstratif « cette » qui valorise une direction, celle de la « Baltique ».

Dans l'espace et dans le temps, la description se trouve explicitement limitée : les « deux heures » annoncées, et les « deux soldats qui [les] suivent », construisent, dans une symétrie parfaite, l'encadrement spatio-temporel du récit, au sein duquel s'insère la description. La description apparaît enfermée par cette limite du récit qui la maintient sous surveillance, dans une sorte de liberté contrôlée. Mais la description peut désobéir au récit. Elle permet à l'énonciation célienne de déborder la limite fixée du récit. Ce caractère transgressif et illimité de la description a été étudié par Philippe Hamon :

La pose du spectateur réclame une pause de l'intrigue, l'oubli de l'intrigue un « oubli » du personnage, la « perte de vue » une perte du voyeur, l'abandon du mouvement narratif un abandon du personnage qui s'absorbe dans le spectacle⁶².

⁶⁰ *Id.*, p. 747.

⁶¹ Nous évaluerons ci-dessous, p. 642 *sq.*, la nature et la fonction de cet entremêlement.

⁶² Philippe Hamon, *Du descriptif, op. cit.*, p. 176.

Dans l'extrait relevé, le narrateur cherche à stopper son récit, pris sous le coup d'un paysage qui le retient. Si nous connaissons la valeur affective que Céline accorde aux paysages maritimes (cela est très perceptible dans *Guignol's band*), ce paysage a ici d'autant plus d'importance qu'il apparaît comme contre-espace, c'est-à-dire comme le lieu permettant de dépasser la limite imposée du récit. C'est par l'aperçu du paysage que la description s'enclenche. C'est par la description, qui implique la pause narrative et la pose de l'énonciateur (focalisé en interne sur son personnage), que le paysage s'illimite, figure un « contre-espace⁶³ ». Ce contre-espace donne une valeur contestataire à la description et en fait un des modes discursifs essentiels à la construction d'un espace utopique.

Par la description, le paysage maritime ne reflète pas seulement l'émotion d'un « je » rendu à son affectivité, mais la projette dans un ailleurs. L'émotion du personnage demande à être canalisée, conceptualisée, à travers une projection utopique, le rêve d'un lieu utopique. Cet ailleurs est motivé par l'image du « cargo 149 ». D'abord minoré, le « petit cargo » qui émerge d'un « port très étroit » prend vite de la « hauteur », avec cette indication « Danemark », écrit « en très grandes lettres blanches ». L'image est agrandie du seul fait de cette inscription. Le sens du Danemark dérobe déjà la description aux limites strictes de la narration. Attirée par ce point de fuite, par ce bateau, qui permettrait la traversée escomptée des personnages vers le Nord, l'énonciation s'élabore de manière oppositionnelle. Contre la direction précise, indiquée par les soldats, le personnage célinien se projette dans un espace lointain, et l'énonciation descriptive exhorte le texte au débordement des limites narratives : « plus loin !... plus loin !... oui, c'est ça... le canal s'élargit ».

L'élargissement, proposé par la description, ne suffit pas cependant à emporter le personnage vers le Nord, à réaliser le trajet ascensionnel. L'espace décrit, éloigné à l'horizon, du côté d'un ailleurs, tend alors à se déréaliser. L'espace se transforme en une réalité « frivole », « légère », connotée négativement, accusée par le descripteur de faux décor, de carte postale touristique. Le décor, que propose dans le prolongement du port de Rostock la station balnéaire de Warnemünde, expose l'échec de cette description. Le paysage change, trop calculé, trop limité, il devient « très deuil ». Cette transformation, cette déréalisation, met les personnages sur la piste d'un retour : ils n'ont plus qu'à monter s'asseoir dans le fameux « train des poissons », emportant par-là un bout de mer comme une « poisseeuse » illusion.

Dans le train, une fois assis, le personnage célinien regarde encore. L'image du Nord ne saurait exister qu'à travers ce regard, c'est-à-dire par une distance descriptive. Philippe

⁶³ Expression de Michel Foucault utilisée pour caractériser les lieux utopiques et hétérotopiques.

Hamon étudie, dans son ouvrage intitulé *Du descriptif*, le thème de la « fenêtre » en tant qu'ouverture et mesure descriptive. Suivant ce thème, nous suivons le regard du personnage, depuis la fenêtre du train. L'espace visualisé s'épanouit sous le pôle d'un imaginaire, il s'étend vers « là-bas au-delà du ciel et de la mer », vers le Danemark, le lieu où tout se rejoint, point de fuite de l'énonciation célinienne. L'expression d'une distance laisse le Nord à l'horizon du texte, dans un écart utopique. Vague de l'espace, « floutage » de la vision, ces critères descriptifs soutiennent l'éloignement du Danemark. Dans cette logique, le bateau qui y conduit s'en va seul, sans le personnage. Le cargo 149 s'éloigne, avant le train des personnages, destiné quant à lui à retourner sur Berlin. Il s'agit pour le personnage, d'un point de vue narratif et descriptif, de ne pas assumer la responsabilité du détachement, de laisser la déréalisation du voyage opérer à ses dépens.

Ce détachement est essentiel car il fait du Danemark, représenté par ce bateau, motif de déplacement, une image autonome qui existerait à distance du sujet, et conserverait par cette distance sa valeur utopique. Cette autonomie de l'image est peut-être liée à une spécificité de la description célinienne dans la trilogie allemande. Albert Mingelgrün, qui consacre un article à la description célinienne, explique son évolution entre les premiers et les derniers romans :

Je dirai en effet qu'il [le style de la description] conjugue, à des degrés divers, mais toujours simultanément et en continuelle tension, deux traits généralement séparés, à savoir la volonté de reproduction du réel vécu et la production textuelle autonome, celle-là dominant *Voyage et Mort à crédit*, celle-ci l'emportant dans la trilogie⁶⁴.

Le Danemark devient un mot⁶⁵ sans réalité, une utopie. Il existe dans cet effet de distance, dans cet éloignement entre le mot et la chose, entre ce que lit le sujet et ce que lui propose la réalité : l'expédition à Rostock ne permet pas le passage au Danemark. Comme dans l'épisode commenté précédemment de *D'un château l'autre*, une déchirure ou un détachement s'avère essentiel pour que le Nord s'assume comme point utopique du roman, et puisse dès lors motiver la logique ascensionnelle du voyage.

⁶⁴ Albert Mingelgrün, « Quelques modalités de la description célinienne : de *Voyage au bout de la nuit* à la trilogie allemande », in : *Actes de colloque international d'Oxford, Céline, (13-16 juillet 1981)*, op. cit., p. 271.

⁶⁵ Est ici situé le mot, et non le référent auquel il se rapporte.

2.4 Remontée finale vers Copenhague

C'est dans la partie finale de *Rigodon* que ce voyage ascensionnel prend son sens utopique. Il aura préalablement fallu échouer ce voyage vers le Nord, c'est-à-dire le déréaliser, pour que celui-ci s'accomplisse dans le sens d'une utopie. Ainsi, dans *D'un château l'autre*, l'expédition vers Hohenlychen ne progresse-t-elle (vers le Nord) qu'en déréalisant ses motivations premières⁶⁶. Ainsi dans *Nord*, le paysage de Zornhof ne s'accomplit-il qu'en déréalisant la représentation par un emportement fictif du récit. Ainsi, dans *Rigodon*, la rêverie sur le Nord s'ouvre-t-elle avec l'acte manqué de Rostock. Plus la direction du Nord est contredite, plus l'axe ascensionnel se révèle de manière utopique. L'échec, l'éloignement, amplifient la valeur utopique du lieu et de ce trajet ascensionnel. L'utopie ne saurait se révéler que par contradiction.

Le trajet final de *Rigodon*, en ce sens, s'actualise sans se réaliser, comme déréalisé par avance. A partir de Hanovre-Sud, le voyage perd sa cohérence, son intelligibilité référentielle. L'épisode fictif de la trépanation donne libre cours à l'incohérence, et à une sorte de déréalisation. A propos de son récit, le narrateur lui-même évoque « un de ces empapaoutages que subit plus rien n'exista...⁶⁷ ». L'espace perçu contredit le sens conventionnel des réalités : « cette locomotive, là haut, si haut ?... et à l'envers ?⁶⁸ », « ces bateaux tous culs en l'air, hélices sorties, les nez donc piqués dans la vase...⁶⁹ », ou encore la butte creuse de Hambourg selon laquelle le souterrain cesse d'être un lieu infernal pour devenir, à l'instar d'une surface en décombe, un lieu de survie⁷⁰. Ce paysage renversé, physiquement ou symboliquement, fait l'effet d'une « drôlerie ». Le rire du personnage ne s'arrête plus quand, d'étape en étape, le trajet célinien se déréalise. Par cette déréalisation, le tropisme du Nord garde son sens utopique, et la tragédie de la guerre, observée à travers des lieux en ruines, se transforme en une fête esthétique.

⁶⁶ Aussi, le caractère irréel du voyage-aller est rapidement contré, lors du voyage-retour, par des thèmes triviaux qui ramènent le personnage au réel : nourriture, enfants... Le récit revient du côté des éléments charnels, matériels. Il s'extrait de l'influence, à l'horizon, de l'image abstraite et immatérielle du Danemark.

⁶⁷ *Rigodon*, p. 823.

⁶⁸ *Id.*, p. 834.

⁶⁹ *Id.*, p. 846.

⁷⁰ Ces renversements ont déjà été commentés. Voir : Alain Cresciucci, *Les territoires céliniens*, *op. cit.*, p. 310-311.

2.4.1 Hanovre

Après Oddort, la ville sans nom, sans pancarte, déjà déréalisée, les personnages suivent la direction de Hambourg ; ils longent une voie ferrée. De loin, ils regardent Hanovre, ville prise par les flammes. Le feu exerce une certaine fascination. Nous la connaissons depuis
Voyage :

il faut dire que ces rues en décombres verts... roses... rouges... flamboyantes, faisaient autrement plus gaies, en vrai fête, qu'en leur état ordinaire⁷¹.

Les couleurs sont au rendez-vous et, de façon provocatrice, la guerre s'estompe dans un tableau de gais cotillons. La guerre se prend pour une fête. Le cadre est travesti. Une cruauté résulte de ce travestissement quand l'écriture célinienne transforme la tragédie de Hanovre en une farce. Cette cruauté confère à l'image de Hanovre son unité. Ce principe unitaire de la cruauté, Paul Verdaguer le repère chez Céline⁷², mais déjà chez Artaud :

Dans le monde manifesté et métaphysiquement parlant, le mal est la loi permanente, et ce qui est bien est un effort et déjà une cruauté surajoutée à l'autre. / [...] C'est avec cruauté que se coagulent les choses, que se forment les plans du créé. Le bien est toujours sur la face externe mais la face interne est un mal. Mal qui sera réduit à la longue mais à l'instant suprême où tout ce qui fut sera sur le point de retourner au chaos⁷³.

Ecrire sur la cruauté permet de s'assurer une force créatrice, un modelage lié, pour accomplir ici le dessin de l'espace. Les choses du monde se lient sous l'action du mal, de la négativité. L'incendie de Hanovre devient un thème liant qui permet à la ville de retrouver une forme d'unité. La ville de Hanovre, le temps d'une nuit, est décrite par un regard qui refuse au mal son sens tragique pour y reconnaître un principe unitaire.

Car il s'agit bien pour la description célinienne de rendre au récit une unité qu'il aurait perdue. A Hanovre, le déséquilibre est de plus en plus prégnant⁷⁴. Les habitants de Hanovre basculent, tombent à la renverse au premier contact, raides morts. La ville « s'effrite⁷⁵ ». La faillite de Hanovre, son effritement, entraîne le déséquilibre du personnage. La ville (un balcon) s'écrase sur le personnage. Ce traumatisme cérébral – épisode-rappel d'une

⁷¹ Rigodon, p. 817.

⁷² Paul Verdaguer, *L'univers de la cruauté : une lecture de Céline*, op. cit., p. 9.

⁷³ Antonin Artaud, « Lettres sur la cruauté », in : *Le théâtre et son double*, op. cit., p. 161.

⁷⁴ Rigodon, p. 815 : « Je n'ai plus qu'une canne » & « traverse... par traverse... voyageurs de plus en plus simples, touristes de plus en plus modestes... on finirait à quatre pattes... Bébert lui voulait être porté. »

⁷⁵ Le mot est utilisé par l'auteur : *Rigodon*, p. 823.

« trépanation »⁷⁶ –, cette « brique », pose le personnage au centre du spectacle. Le personnage se substitue à la distance descriptive du narrateur. Il devient le centre à partir duquel s'élabore la construction de l'espace. Il relaie le narrateur, quand, par cette trépanation, il devient l'acteur d'un travestissement : Hanovre est un spectacle en couleurs, en lumière, mais aussi en musique – musicalité, sons, issus d'une fragilité, de bourdonnements et maux de tête.

Dieu sait si j'ai l'habitude !... sifflets... tambours... jets de vapeurs... bien !... mais un air maintenant !... un air !... et je le dis : somptueux ! somptueux ! comme le panorama... un air je dirais symphonique pour cet océan de ruines... ruines folichonnes... «houles de flammèches»... roses... vertes... et petits bouquets crépitants... les âmes des maisons... loin... très loin... dansantes...⁷⁷

Si Hanovre est une ville effritée, le lieu apparaît saisissable au moment où il se déréalise. L'épisode de la brique permet sa déréalisation et, du même coup, lui assure une unité esthétique. Pour trouver cette unité il faut en passer par un travestissement des valeurs : la cruauté comme principe esthétique, la trépanation du protagoniste comme moteur esthétique. Il faut que la ville brûle pour qu'elle s'impose en lumière. Il faut que la ville soit bombardée pour qu'elle s'impose en symphonie. Il faut surtout que le spectacle de la ville soit orchestré par le regard provoqué du personnage, une tête trépanée, pour qu'il retrouve son unité. La cruauté instaure un lien paradoxal entre le sujet et le lieu, puisqu'appuyé sur des mécanismes de déconstruction. La représentation de Hanovre est une construction par déconstruction, une image positive de la négation, une déréalisation. Déréalisée, la ville de Hanovre trouve une unité essentielle à sa représentation, et assure la continuité d'un trajet vers le Nord dans le sens d'une fiction.

2.4.2 Hambourg

Hambourg est située au confluent de l'Alster, du Bille et de l'Elbe, à cent-dix kilomètres de l'embouchure de l'Elbe dans la Mer du Nord. Ville maritime, c'est sous cette dimension que l'auteur introduit l'espace de Hambourg. L'eau suscite la rêverie, une fascination, une tentation, et ce, depuis le *Pont de Londres (Guignol's band II)*. Hambourg nous rappelle les docks londoniens. Mais si Londres trouve sa cohérence à travers cette thématique des paysages portuaires, fluviaux, Hambourg apparaît comme un espace absurde. Le port n'existe

⁷⁶ *Id.*, p. 823-824.

⁷⁷ *Id.*, p. 826.

plus⁷⁸, les bateaux ont la quille en l'air. Les objets et les éléments du monde perdent leur espace référentiel. Derrière ce flottement littéral de l'image, ce sont les supports élémentaires du monde qui s'échangent. Il manque à l'espace, au-delà de sa fonctionnalité, sa consistance sensible et vivante. Alors que le personnage se souvient de l'odeur des ports de Londres, de ces odeurs fortes – « les fumets de friterie, tabacs et les sueurs », « odeur des cargaisons aussi, campêche, safran, huile de palme⁷⁹ » – qui travaillent la matière, embaument sa géographie dans le sens du vivant, alors qu'il se souvient d'une promiscuité parfois écœurante mais toujours rassurante (signe de vie), l'odeur de Hambourg manque quant à elle, avalée, remplacée par une odeur fuyante, qui place l'espace sous le signe du « cramoiisi » et d'un effacement progressif. L'odeur d'Hambourg ne se tient pas, intenable. Odeur insupportable parce que fuyante, de cette ville-brûlure, l'odeur du « cramé », l'odeur de la chair morte, absente la ville en lui donnant une présence intolérable. Détruite, Hambourg est devenu un espace sans prise, broyé, mixé, sans odeur tenable. Le personnage avoue son malaise devant ce paysage. Pourtant, il « devrai(t) avoir l'habitude de ces villes en compote, que vous savez plus par quel bout prendre⁸⁰ ».

Hambourg est un espace difficile à appréhender, à « tenir ». La matière, brûlée, perd sa consistance solide, et conduit vers un dessin homogène. Le sol fond, et l'espace s'anéantit dans la mollesse qui s'applique au principe de l'informité et de l'informel. Les formes s'arrachent à toute directive, elles évoluent et empêchent la stabilisation du regard, du personnage, faisant de cette ville une présence absente. L'image visuelle est dépassée, rejetée derrière une fumée aveuglante. Chaque pas est une avancée, une progression à l'aveuglette, impatient de discernement.

Zut ! encore ce conditionnel... faudrait ! faudrait ! un moment donné vous avez plus que ce damné temps ! vous avez plus une bribe de force, tout vous écrabouille, le monde est un conditionnel...⁸¹

Le mode du potentiel devient le lot de ces villes absentes. Si le conditionnel permet le constat d'un espace défaillant, c'est aussi par cette expression potentielle que le mythe de la caverne d'Ali Baba surgit. La géographie en creux de Hambourg cache dans ses parois une profusion matérielle (nourriture) qui comble l'attente des personnages⁸². La fête remplace la

⁷⁸ *Id.*, p. 856-857.

⁷⁹ *Id.*, p. 858.

⁸⁰ *Id.*, p. 857.

⁸¹ *Id.*, p. 859.

⁸² *Id.*, p. 862 *sq.*

ruine, le travestissement de l'espace opère une nouvelle fois. Sans cesser de répondre à ses valeurs négatives, la ville de Hambourg réussit simplement à réconcilier absence et présence, elle entraîne les personnages vers une présence cachée au cœur de son vide intérieur (la butte creuse de Hambourg). Sur une topographie verticale, la ville se dessine singulièrement, cherchant par tous les moyens (assommer, aspirer) à faire chuter ce qui tient encore debout, à rabaisser toute instance de vie. Il faut s'absenter dans les dessous de la ville pour atteindre sa présence. Les repères disparaissent, mais la sensation de vertige se convertit en une sensation de glissade ludique : l'image des « mômes », qui s'amuse à glisser, à danser dans les trous de l'espace, est significative. Hambourg laisse apparaître, derrière ces images de précarité, le régime potentiel de la représentation.

Hambourg est une ville qui se révèle *in absentia*, conservant en elle une énonciation en puissance, pas encore réalisée. La déréalisation s'accomplit, mais au lieu de ruiner le présent, elle en conserve la valeur inaccomplie. N'est-ce pas là le sens de cette « butte creuse », de cette caverne d'Ali-baba découverte dans les profondeurs du lieu ? La déréalisation permet l'accomplissement du voyage célinien en installant ce trajet sur un mode en puissance, potentiel. Ce trajet vers le Nord exprime sur le plan spatial la recherche d'un avenir.

2.4.3 L'écriture à « contre-courant » de *Rigodon*

L'approche du Danemark ne peut se faire que de manière déréalisée. La passivité du personnage principal justifie la déréalisation du voyage :

C'est au Nord Hanovre... tu veux encore aller par là ? / Je veux pas mon petit... je cherche pas... ils nous demandent pas notre avis... / En fait, vraiment j'y étais pour rien...⁸³

L'aveu est important parce qu'il précise l'écart entre la réalisation d'un parcours et les motivations réelles de ce parcours (liées au personnage). Démotivé, l'axe ascensionnel s'accomplit d'autant plus. Il touche à une irréalité qui lui est propre et qui désinvestit le voyage de sa charge intentionnelle : à cette condition, le Danemark devient une abstraction, et l'utopie se concrétise en même temps qu'elle s'autonomise.

L'image du Danemark conduit ce tropisme auquel le personnage est contraint de se soumettre. Cette passivité est essentielle à son utopie. C'est grâce au désinvestissement

⁸³*Id.*, p. 815.

intentionnel de l'énonciation narrative que le récit trouve un horizon utopique qui assure sa progression. Cet horizon utopique est nécessaire dans un voyage comme celui de l'exil, où le récit, à force d'obstacle et de provocation, est incité, par protection, à se resserrer sur lui-même. Par sa passivité, le personnage célinien se trouve dessaisi de son propre voyage, mais alors plus disponible à recevoir l'image du Danemark comme ce Dehors, ce « lointain » situé à son extrémité, à l'horizon du centre référentiel qu'il occupe. Le « je » n'est plus celui qui cherche à atteindre l'image du Nord, le Danemark, mais celui qui se laisse atteindre, provoquer, et guider par cette image.

Comment expliquer alors la revendication d'une écriture à « contre-courant » ? Une force implicite, oppositionnelle, dirigerait-elle le voyage ? C'est l'intention que prête Yves de La Quérière au récit dans *Rigodon* lorsqu'il explique que « tant au travers des calamités naturelles que dans celles provoquées par l'homme, ce n'est en effet qu'à “contre-courant” qu'on dirige bien sa barque⁸⁴ ». Pour Yves de la Quérière, cette écriture à contre-courant s'appuie sur l'indifférence du personnage à l'égard de ce qui l'entoure. Cette indifférence permettrait à un discours de se recentrer sur lui-même, à un discours de se renforcer en son affectivité et son intentionnalité⁸⁵. Sur ce point, notre analyse diffère, non que la charge affective n'ait pas lieu⁸⁶, mais parce qu'elle nous semble moins assurer la progression du récit, même à contre-courant, que le concentrer sur une présence intensive qui s'évertue à en nier la représentation (pour en faire une présentation).

L'écriture s'opère à « contre-courant » quand elle repose sur un désinvestissement affectif, quand elle refuse de s'abandonner au courant des affects, à la stimulation affective des obstacles narratifs, pour lui opposer la force paradoxale d'une passivité. L'indifférence du personnage à l'égard du monde extérieur, des obstacles imposés par l'histoire, participe moins à l'intensité affective du discours narratif qu'à son étendue, son décentrement, et sa progression effective. L'indifférence du personnage convertit l'intensité de l'énonciation en une étendue nécessaire à la représentation. L'indifférence qui régit cette écriture à contre-courant est une manière de dessaisir le « je » célinien de son propre projet, de rendre le

⁸⁴ Yves de La Quérière, « L'Écriture et le contre-courant : *Rigodon* de Céline », in : J.-P. Dauphin et M. Thomas, *Australian Journal of French Studies (Actes du colloque international d'Oxford, L.-F. Céline, 22-25 septembre 1975)*, op. cit., p. 25.

⁸⁵ *Id.*, p. 31 : « En somme, en s'interdisant – sauf exception – toute manifestation d'émotion à l'égard d'autrui, il concentre l'affectivité du discours sur sa propre personne – favorisant de cette manière la fonction émotive du langage – et met en scène en les dramatisant les hauts et les bas de sa maîtrise de soi. Car c'est une maîtrise précaire, constamment perdue et regagnée *in extremis*, au moment précis de se laisser entraîner par “l'énorme courant”. Voyez donc, proclame le texte, quel artiste est le nautonnier et, par la même occasion comment l'artiste sait travailler. »

⁸⁶ Sur cette portée intensive de la représentation, voir ci-dessous p. 648 sq.

personnage à sa passivité, et de donner à ce projet une figure distantielle, posée à l'horizon du récit.

L'affront que suppose l'écriture à contre-courant requiert une force, une volonté que l'indifférence du personnage transforme en passivité. La métaphore de l'écriture à contre-courant, narrativisée, explique cette transformation :

Quand j'étais môme, tout môme, nous allions beaucoup à Ablon, hiver comme été... là que j'en ai appris un bout [...] j'ai su remonter, glisser au port, à la remontée de l'énorme courant, au milli ! d'une cuillère, artiste ! crois-le ! un poil en deçà : le torrent t'emporte youyou, bonhomme, qu'un cri ! fini !... j'étais phénomène à la crue ! j'ai su faufler, au poignet, entre convois, remorqueurs, péniches moustachues, mortels gouvernails, bien avant de savoir les quatre règles, et même l'addition... or Marcel retiens, admire ce phénomène, le contre-courant ! moi qui te parle, et qui ne bouge plus guère, qui n'ai plus l'envie ni la force, je me suis connu, encore tout môme, champion du bief, à la remontée "contre-courant" !⁸⁷

L'écriture à contre-courant de *Rigodon* s'explique à travers un souvenir d'enfance. L'affront du nageur contre le courant s'appliquerait, dans *Rigodon*, à l'affront du personnage (et du narrateur) contre les obstacles de l'histoire. A lutter contre le courant, une force intentionnelle se déploie, valorisant la présence du « je » célinien. Mais le personnage, vieilli dans *Rigodon*, redoublé par un narrateur douloureux et plaintif, n'est plus le « môme » d'autrefois. Le manque d'envie, de force du narrateur, projeté sur son propre personnage, conduit à cette indifférence, ce désinvestissement affectif du récit, et cette passivité. Ce retrait plaintif reste stratégique quand il cautionne la transformation d'une écriture à « contre-courant », le passage d'une vigueur oppositionnelle à une disponibilité passive, mais pas moins frontale.

D'un point de vue narratif, s'il s'agit de tenir sa barque contre le courant de l'exil qui écarte incessamment le personnage de son propre projet, ce n'est pas avec force que le projet se réalise, mais par un désinvestissement. Le tropisme du Nord devient fonctionnel au moment où il perd ses données réalistes, où il s'affirme comme déréalisé. Cette déréalisation du voyage repose sur un effet de distance, la mise à l'écart du sujet personnage vis-à-vis de l'image désirée, le Danemark. La souplesse exigée par l'écriture à contre-courant est liée à cet effet de distance, à ce désinvestissement intentionnel devant l'image nordique. Diriger sa barque à contre-courant reviendrait à cesser de diriger sa barque, à substituer à l'intention la passivité et l'indifférence, à la force un art de l'esquive.

⁸⁷ *Rigodon*, p. 727-728.

Une objection doit pourtant être reconnue. Le texte célinien, à contre-courant, se laisse emporter, passif, par un ailleurs d'abord espéré, calculé. Ce calcul refait surface, par moment, par réflexe devant l'angoisse d'un trajet qui n'aboutirait pas, et contre lequel le personnage ne pourrait pourtant rien faire :

[...] je vois par ma boussole que nous avançons toujours Nord... on ne sait jamais ! je connais cette ligne... dans deux heures, je compte, à peu près, ça sera direct Copenhague... mais alors cap Est ! franchement !... je veux pas qu'ils se trompent !⁸⁸

Le « je » se resserre sur lui-même, contracté par un sentiment de peur qui replace le voyage sur une ligne intentionnelle et affective. Le recentrement affectif est pourtant vite relayé par l'abandon des personnages. Ceux-ci, reposés dans le dernier train qui les conduit en Scandinavie, se fondent dans un espace dont ils ne maîtrisent plus rien. Leur action est réduite à néant quand bien même ils pourraient dans un moment d'accalmie prendre le dessus de la situation : les personnages amorphes, sombrent dans le sommeil, et se refusent à manger⁸⁹. Ce refus empêche toute incorporation, c'est-à-dire l'impossibilité pour les personnages de s'inscrire dans cette réalité.

L'utopie naît de contrariétés, d'un effet de distance qui s'accomplit, sans effort, par passivité. Le désinvestissement intentionnel (mise à l'écart de ce que Jacques Fontanille appelle « la visée⁹⁰ ») de l'énonciation construit une écriture à contre-courant qui facilite l'accès à cet ailleurs, en maintenant la distance nécessaire entre le « je » (personnage) et le point utopique du Danemark. Le Danemark reste un contre-espace quand cette écriture à contre-courant opère dans une passivité propre au sujet célinien de la trilogie, progressant contre le courant des affects (> indifférence) et contre les obstacles de l'exil qui les suscitent.

Entre *D'un château l'autre*, *Nord* et *Rigodon*, le parcours du personnage à travers l'Allemagne est loin d'être rectiligne. Pourtant, chaque lieu traversé, chaque direction déterminée, garde en fond ce rêve du Nord. L'image danoise agit comme une utopie, et ne

⁸⁸ *Id.*, p. 901.

⁸⁹ *Id.*, p. 899 : « lui [Bébert] a de l'appétit !... moi j'ai pas... pas encore... je regarde... Lili regarde aussi... la fatigue, voilà !... on a été trop fatigués pour manger comme ça, but en blanc... oh, ça va revenir !... » Mais plus loin, p. 901 : « je demande à Lili... elle avait pas faim, pas du tout, moi non plus... qu'on roule c'est tout ce que je demandais, qu'on nous fasse pas descendre... »

⁹⁰ Voir, Jacques Fontanille, *Sémiotique du discours*, *op. cit.*, p. 93.

saurait s'exprimer que par contradiction, sa représentation littérale au sein du récit, à la fin de *Rigodon*, nécessitant une déréalisation préalable du parcours. L'image danoise est ce point de fuite grâce auquel une dynamique spatiale peut être déterminée, mais aussi un mouvement d'écriture : cette progression du texte vers un espace de fiction.

Nous connaissons désormais la place de la fiction chez Céline, donnée en vis-à-vis d'une réalité autobiographique, d'un vécu. Nous savons aussi combien cette fiction naît de l'expérience vécue, transformée par l'acte d'écriture. Cette alchimie, qui se précise entre *Voyage au bout de la nuit* et *Rigodon*, montre comment l'écriture célinienne poursuit un même rêve. Mais, là où il s'agit dans la première partie de l'œuvre romanesque célinienne⁹¹ de quitter, par ce mouvement vers la fiction, les limites imposées par la représentation (limites spatiales et temporelles), il importe dans ces derniers romans de réinstaurer, par cette fiction, des limites stables et propres à la représentation. La fiction sert moins, désormais, le niveau affectif du texte que son niveau cognitif. Elle est moins le support d'une intensité que celui d'une étendue autrement libératrice.

Poser comme point utopique et fictif cette image du Danemark, c'est donner à l'énonciation narrative, au risque de son irréalité, dans la trilogie, un horizon qu'elle a perdu, lui conférer une destination pour ne pas succomber à l'errance⁹², une durée quand elle ne fonctionne plus que dans l'instant. Qu'en est-il justement de cette durée qui viendrait soutenir cette représentation d'un voyage à travers les lieux en lui accordant une progression temporelle ?

b) Horizon temporel et abstraction du récit

1. Etirement du récit vers le passé : d'une Histoire intensive vers une Histoire conceptualisée

L'Histoire est un schème qui modifie le traitement de l'événement narratif, susceptible d'accorder à cet événement une amplitude qu'il ne possède pas, une durée nécessaire à sa représentation. Dans *Féerie II*, l'événement qui tend à être narré dans sa contemporanéité⁹³, a été modulé par une poétique de l'instant et de l'intensité qui nie l'horizon de la représentation.

⁹¹ De *Voyage à Guignol's band*, et encore dans les deux romans de *Féerie*.

⁹² Sur cette question de l'errance, voir ci-dessous p. 671 sq.

⁹³ Tendence explicitée ci-dessus. Voir p. 532.

L'événement narratif défait alors la représentation de sa stabilité, à être traité à travers une poétique affective, sensitive et émotionnelle. Dans la trilogie allemande, la réinscription de l'événement narratif (et par là du « je » célinien) dans l'Histoire est une manière d'accorder à cet événement une temporalité qui le dépasse. La représentation ne saurait s'accomplir que par le dépassement de l'événement, c'est-à-dire de la dimension instantielle et intensive qui le caractérise⁹⁴.

1.1 De l'intensité de la « chronique-mémoire » à la déréalisation de l'Histoire

1.1.1 Céline chroniqueur ?

Si est aujourd'hui disqualifiée la position de « chroniqueur » à laquelle prétend Céline à dans ses derniers romans, il n'empêche, comme le souligne Kirk Anderson dans un article très pertinent, que « le modèle médiéval, qu'il s'agisse de mémoires ou de chroniques proprement dites, convient à son projet d'écrivain aussi bien qu'à sa conception du processus historique⁹⁵ ». Le traitement de l'Histoire opéré par Céline dans ses derniers romans est une manière de mieux comprendre les attentes qui guident son projet romanesque, sa poétique à la fin de son œuvre.

L'auteur utilise la dénomination de « chroniques » pour caractériser ses propres romans. Kirk Anderson remarque, à ce sujet, qu'« à partir de *Féerie pour une autre fois II*, les termes de *chronique* et *chroniqueur* reviennent pas moins d'une vingtaine de fois⁹⁶ ». A ceci s'ajoutent les références de Céline à ceux qu'il voit comme ses précurseurs, Froissart, Joinville, Commines (ou Commynes), ou Villehardouin – ces références apparaissent une fois dans *Rigodon* et surtout dans la presse (interviews et témoignages), entourant la parution de ses derniers romans. En parlant de « chroniques », Céline inscrirait ses textes, selon Marie Hartmann, dans la « filiation des Mémoires et chroniques médiévales⁹⁷ ». Plus précisément, Céline évoque sur le même plan ses « mémoires⁹⁸ » ou sa « chronique⁹⁹ », confondant les deux termes pour mêler deux genres littéraires distincts dans la poétique médiévale :

⁹⁴ En tous les cas, chez Céline, ainsi que nous avons pu le constater dans *Féerie II*.

⁹⁵ Kirk Anderson, « “Joliment actuelles” : les chroniques médiévales et la trilogie allemande », in : *Actes du Colloque de Toulouse, L.-F. Céline, (5-7 juillet 1990), op. cit.*, p 11.

⁹⁶ *Id.*, p 12.

⁹⁷ Marie Hartmann, *L'envers de l'Histoire contemporaine, op. cit.*, p. 11-12.

⁹⁸ Exemple : *Nord*, p. 313 : « le livre entier est chez Gallimard, et s'ils s'en foutent aussi ceux-là !... souvenirs et mémoires ! »

Mémoires et Vies, centrées sur un individu, mais de fonction souveraine, tiennent leurs limites de l'existence publique de leur héros [...] Les *chroniques* sont centrées non pas sur un individu, même roi, mais sur une durée historique¹⁰⁰.

Céline retient de la poétique médiévale ces deux genres pour construire un récit dont il peut se poser à la fois comme le centre souverain, intensif, digne de « mémoires », et comme un « je » transcendé par un champ historique, par une perspective diachronique, une durée qui dépasse les limites de sa seule existence. Le centre intensif, que proposent les mémoires céliniennes de la trilogie allemande, est voué à s'étendre dans une durée, celle de la chronique. La chronique est une manière d'inscrire la mémoire célinienne (centrée sur l'individualité du « je » célinien) dans une perspective historique qui la comprend et la dépasse simultanément.

Est-ce à dire que le « je » célinien perdrait de son intensité en laissant place à une étendue, celle que lui confère le schème de l'Histoire, appuyé sur l'écriture d'une chronique ? La chronique répondrait-elle à ce désir de représentation célinien qui nécessite la mise à distance du « pôle » énonciatif, voire du personnage dans le récit, par un élargissement, une amplitude temporelle ?

1.1.2 Intensité de la chronique

En nous appuyant sur l'article de Kirk Anderson, nous pourrions répondre par « non ». La chronique propose un récit intensif qui préfère à la conceptualisation de l'Histoire – bien postérieure, conception classique héritée du XIX^e siècle –, un traitement de l'Histoire comme mise en spectacle de l'événement¹⁰¹. La durée que propose la chronique reste habitée par une écriture de l'instant, construite par des ruptures, une intensité qui révèle le point de vue subjectif de l'énonciateur. Cette intensité est liée au « statut double » du chroniqueur, « de participant et d'écrivain ». Celui qui narre l'Histoire, ses événements s'y trouve inséré. Cette

⁹⁹ Exemple : *Id.*, p. 644 : « qu'on se le dise !... je minimise plutôt... chroniqueur aimable... »

¹⁰⁰ Marie Hartmann, *L'envers de l'Histoire contemporaine*, *op. cit.*, p. 12, reprend le propos de C. Marchello-Nizia, *Précis de Littérature du Moyen Âge*, chap. XII, Paris, PUF, 1983, p. 346.

¹⁰¹ Kirk Anderson, « “Joliment actuelles” : les chroniques médiévales et la trilogie allemande », in : *Actes du Colloque de Toulouse, L.-F. Céline, (5-7 juillet 1990)*, *op. cit.*, p. 17 : « Au cours d'une recherche qui porte principalement sur des textes du XIX^e siècle, Hayden White qui considère la chronique moins comme un genre que comme stade de conceptualisation, a apporté une contribution capitale à cette question. Attentif toujours de ne pas suggérer un progrès absolu, il situe les chroniques à mi-chemin entre d'une part les annales et d'autre part cette histoire pleinement conceptualisée dont le siècle de Michelet nous fournit les meilleurs exemples. »

position centrale, affirmée par Céline à travers la reprise de la formule – « j'étais là, telle chose m'advint » – est une manière pour l'auteur de se rapprocher de « l'historiographie médiévale » et d'échapper à la « tradition érudite ». La trilogie allemande, qui se veut héritière de la chronique médiévale, relève d'une « historiographie fondée sur la coïncidence de celui qui voit et de celui qui raconte¹⁰² ».

Dans ce sens, la chronique laisse moins apparaître un récit continu, compris comme une suite diachronique d'événements, qu'une écriture singulative de l'événement, poussant les chroniqueurs à des effets de répétition, à revenir en arrière, à bloquer leur récit pour mieux décrire un événement dans toute son intensité. C'est ici qu'au premier critère de « l'immédiateté » qui caractérise la chronique, s'ajoute le second critère de « l'éclat ». Lorsque Kirk Anderson évoque le critère de l'éclat, il désigne l'intensité de l'événement. Seront retenus de l'Histoire ces événements, par essence intensifs, ceux qui font « rupture », « choc », ceux qui sont dignes d'être racontés, narrés, mais non « narrativisés » : l'auteur de chronique « narre les événements, alors que l'historien les narrativise, c'est-à-dire les arrange en une histoire non seulement cohérente, mais paradigmatique, ou, comme le dit le dictionnaire, didactique¹⁰³ ».

Ce n'est donc pas par la chronique que la représentation célinienne propose une Histoire distantielle, capable de poser le « je » à distance de l'événement narré, pour qu'enfin une représentation puisse s'installer, échapper aux marques trop fortes du discours. La chronique à laquelle se réfère Céline est une chronique qui prend soin des marques de discours. Céline s'y réfère donc moins pour donner à ces romans l'intention d'un récit pur que pour renforcer la présence de ce « je » devant les événements de l'Histoire : par un point de vue immédiat¹⁰⁴ et par la sélection d'événements « éclatants ». Kirk Anderson précise même que la référence célinienne aux manuscrits (dans la trilogie allemande, nombre de pages rédigées), qui rappelle qu'il s'agit d'une écriture en cours d'exécution comme d'une Histoire en cours d'appréhension, « trouve [...] un précédent chez Joinville¹⁰⁵ ». Au-delà, la tendance du présent historique à se substituer aux temps du passé souligne l'intention toute célinienne d'écrire une Histoire qui, si elle n'est pas captée sur le vif (antériorité de l'événement narré

¹⁰² *Id.*, p. 16.

¹⁰³ *Id.*, p. 17.

¹⁰⁴ C'est la mémoire de l'événement qui, intensifiée et non logifiée, crée cet effet d'immédiateté, excepté pour certaines scènes (nous analyserons dans ce sens les scènes du Löwen et de la Gare) où l'immédiateté résulterait d'un déni de l'antériorité dans laquelle se place l'événement narré par rapport à l'acte de narration. Dans ces scènes, l'immédiateté replace l'énonciateur dans l'espace-temps de l'événement et non à distance.

¹⁰⁵ *Id.*, p. 19.

par rapport à l'acte de narration), est au moins remémorée sur le vif¹⁰⁶. La chronique donne trop raison au « je », offre trop de place au discours, pour constituer le pan uchronique de la représentation célinienne, répondre au rêve d'une abstraction.

1.1.3 Chronique nécrologique

Comme le rappelle Albert Chesneau, c'est par l'expérience d'une souffrance que l'écrivain devient chroniqueur à la condition d'« avoir payé » sa vie¹⁰⁷. La chronique célinienne, qui propose un cadre historique, est justifiée par l'histoire d'une souffrance préalable : en mettant d'abord « sa peau sur la table¹⁰⁸ », le narrateur pose le « je » comme cette autorité qui a vécu, centre mémoriel dont la chronique se charge d'accentuer l'intensité par une extension historique. Avec la chronique, la souffrance célinienne, individuelle, devient historique, appartient à un ensemble événementiel qui la dépasse. L'étendue de cette souffrance subjective n'accorde aucune stabilité à la représentation. Cette étendue temporelle s'autodétruit par les signes de la souffrance, et signifie le caractère mortifère de la chronique célinienne.

C'est ici que les autres occurrences du terme « chronique » prennent leur sens. L'emploi journalistique du terme, renvoyant alors à un travail documentaire, associé à celui de « chroniques nécrologiques¹⁰⁹ » est significatif. Dans ces deux autres emplois, la chronique renverrait d'un côté à la prétention objective et contemporaine du texte célinien, de l'autre à cette vérité indubitable qui est celle de la mort. L'amplitude, la durée qu'offre ce roman-chronique, à partir de ce que Marie Hartmann appelle cette « Chronique-Mémoire¹¹⁰ », est brisée. La durée historique, proposée par la chronique, se définit comme une actualité incessante de la mort. La chronique permet moins l'installation d'une durée que sa contestation permanente. La chronique agit comme une fausse étendue, quand elle donne à voir le spectacle continu de la mort¹¹¹. L'étendue proposée par la chronique ne permet aucunement à la représentation célinienne de s'accomplir, incapable de toute projection, de

¹⁰⁶ Pour l'usage du présent historique et son effet intensif sur le récit, voir ci-dessus p. 535-536.

¹⁰⁷ Voir Albert Chesneau, « Esquisse d'une conception de l'Histoire chez Céline », in : J.-P. Dauphin et M. Thomas, *Australian Journal of French studies (Actes du colloque international d'Oxford, 22-25 septembre 1975)*, op. cit., p. 126.

¹⁰⁸ Expression utilisée par Céline. Voir : « Interview avec Louis Pauwels et André Brissaud [RTF] », (1959), in : *Cahiers Céline 2*, op. cit.

¹⁰⁹ Dans *Nord*, p. 312, nous constatons que Céline a pleinement conscience de ce signifié.

¹¹⁰ Marie Hartmann, *L'envers de l'Histoire contemporaine*, op. cit., p. 12-13.

¹¹¹ Concernant le caractère hétérochronique de la mort, voir ci-dessous p. 606 sq.

livrer au temps du récit un avenir. L'Histoire, portée à une intensité excessive (que permet la référence aux Mémoires et aux Chroniques), devient certes l'objet d'un récit au présent, mais alors peut-être aussi condamné, privé d'avenir. Le recouvrement du thème guerrier (dans le récit de l'exil) par ce schème historique apporte chez Céline la preuve de cette condamnation, de cette mort latente, derrière l'intensité du récit.

1.1.4 De la chronique à l'uchronie de la représentation

La chronique ne peut répondre au rêve d'une représentation. Au contraire, elle renforce le principe intensif de l'écriture célinienne, déjà observé dans *Féerie II*¹¹². Céline, revendiquant ce lien entre les romans de la trilogie et la chronique (et mémoire à la fois), fait de cette écriture intensive une réalité incontestable. Il méprise, par la chronique, toute possibilité pour une écriture abstractive de se faire. Il déréalise le rêve de la représentation. Or, cette représentation, cherchée ici dans une abstraction temporelle, n'existe-t-elle pas qu'en tant que rêve ? La réalité intensive de la chronique n'est-elle pas une manière de considérer l'autre Histoire, celle qui confère au récit célinien son étendue, comme une uchronie ? La représentation célinienne, sur le plan temporel, n'est-elle pas nécessairement uchronique dans la trilogie allemande ?

En prétendant écrire une « chronique », Céline se décharge du rêve de la représentation pour lui rendre sa dimension uchronique. Ce n'est qu'en face de cette mémoire-chronique, de cette Histoire intensive qui accentue la présence du centre énonciatif que l'uchronie de l'Histoire peut s'introduire dans le récit célinien. La réalité de l'Histoire, celle d'un « je » posé au centre d'événements historiques qui le dépassent, dans une durée qui transcende et accentue l'intensité du récit, est appuyée par la référence célinienne aux « mémoires » et aux « chroniques » médiévales. Cette réalité historique, ainsi construite, propose une intensité romanesque, mais non une étendue suffisante à la représentation. Par cette intensité, la présence du « je » est renforcée, et l'Histoire, aussi diachronique soit-elle, reste une « présentation », un « spectacle » dans laquelle la représentation romanesque perd son pouvoir abstratif. La représentation, à travers le schème de l'Histoire, est repoussée en marge de la réalité, du côté du rêve, d'une irréalité temporelle. La représentation célinienne dans la trilogie resterait le fait d'une uchronie, d'une irréalité historique. La réalité historique de la

¹¹² Mais alors différemment : la chronique permet le passage d'un récit au passé à un récit au présent historique, tandis que dans *Féerie II* se joue le passage d'un présent historique à un présent d'actualité. Voir ci-dessus p. 534

« Mémoire-chronique » célinienne se trouverait contestée par une autre Histoire, plus conceptuelle. Cette histoire plus arrangée, réécrite à travers une syntaxe capable de lui octroyer une cohérence, apparaît comme un dernier secours. Le remaniement conceptuel de l'Histoire permet une distance entre le « je » énonciatif et l'horizon du récit. Cette distance est essentielle pour établir une représentation, pour échapper à une écriture intensive. Cette distance n'existe pas. Elle est rêvée. L'Histoire, ainsi conceptualisée, n'est qu'une fiction. Comment se précise cette fiction uchronique dans les romans de la trilogie allemande ? Comment peut-elle livrer à la représentation célinienne un horizon temporel suffisant ?

1.2 L' « inversion historique » : remaniement conceptuel de l'Histoire pour une durée uchronique

Au-delà de conserver dans leurs strates (images, sensations) une histoire intime selon la définition bachelardienne¹¹³, les lieux traversés par le personnage de la trilogie allemande portent en eux une histoire collective, se font les foyers de l'Histoire. Ce sont ces lieux ouverts à une expérience collective que Céline choisit de décrire dans les romans de la trilogie allemande. Pour nombre de critiques, l'originalité de la trilogie, par rapport aux autres romans céliniens, tient au traitement et à la place qui sont faits à l'Histoire¹¹⁴.

Les lieux, sur lesquels repose le récit, portent en eux le sème commun d'une guerre récente. Sur ce fond quasi-actuel, Céline cherche le présent de l'Histoire pour attirer l'attention de son lecteur. Par une immédiateté et un éclat donnés au récit de l'Histoire, il s'applique ainsi aux données intensives de la chronique. Mais une réécriture déréalise cette Histoire prise au vif de sa remémoration. Le voyage historique, proposé par les romans de la trilogie, fait figure de contre-voyage quand il prend le sens d'une contestation. Cette contestation polémique, Marie Hartmann l'analyse sous le schème d'une « inversion historique » selon lequel Céline réinterpréterait l'Histoire dans son propre intérêt :

[...] la transposition de l'Histoire contemporaine proposée par la trilogie est en effet de l'ordre d'un plaidoyer « vengeur », d'attaque. Il s'appuie sur une inversion scandaleuse de l'analyse de l'Histoire. Il développe corollairement un antisémitisme

¹¹³ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, op. cit., p. 27.

¹¹⁴ Dans *Voyage*, l'Histoire de la première guerre mondiale reste, en effet, traitée d'une manière anhistorique (sans temporalité précise), en sorte que la guerre, qui y apparaît, métaphorise toutes les autres guerres, et s'impose comme symbole d'un désastre.

irréductible à une théorie raciale, qui se constitue plutôt comme partie intégrante de la définition de l'identité célinienne dans les conflits racontés¹¹⁵.

L'Histoire devient l'enjeu d'une relation conflictuelle qui opposerait le « je » célinien au regard d'une dimension collective, de la société que représente son lecteur. Il s'agit alors de réécrire l'Histoire pour en changer la donne : le narrateur Céline se place dans un processus de victimisation susceptible de construire la figure du « bouc-émissaire¹¹⁶ » et de l'« innocent ». Cette transformation, qui atténue le caractère immédiat et intensif d'une énonciation influencée par la chronique, repose sur un remaniement conceptuel de l'Histoire, dépend d'une réécriture grâce à laquelle l'Histoire retrouve sa syntaxe didactique. Ce processus de conceptualisation touche au scandale quand, selon Marie Hartmann, les romans de la trilogie allemande proposent une inversion et appropriation de l'Histoire juive par l'histoire célinienne. Les romans de la trilogie constitueraient, selon elle, trois mouvements distincts et successifs de cette inversion historique :

Si *D'un château l'autre* constitue une contre-histoire de la fin de la Collaboration, *Nord* peut être lu comme un témoignage sur son expérience de « camp » et *Rigodon* comme une évocation de sa « déportation »¹¹⁷.

En inversant la donne des faits historiques, en « rassemblant moins des faits que des signifiants¹¹⁸ », puis en changeant le signifié de ces signifiants, Céline, au-delà d'écrire l'Histoire, la réécrit. Un remaniement conceptuel a lieu. La relecture qu'il en propose, polémique, déréalise tout propos objectif et construit une Histoire utopique, une uchronie. L'uchronie repose sur la qualité inversive de l'écriture célinienne. L'uchronie existe par contestation d'une réalité, aussi scandaleuse cette contestation soit-elle. Si l'utopie n'est pas le « bon lieu », mais le « non lieu », « l'uchronie », ne saurait être la « bonne Histoire »¹¹⁹.

¹¹⁵ Marie Hartmann, *L'envers de l'Histoire contemporaine*, op. cit., p. 16-17.

¹¹⁶ Christine Sautermeister, *Céline vociférant (ou l'art de l'injure)*, op. cit., p. 330-331 : « [...] le narrateur célinien est un persécuté, le thème du bouc-émissaire est modulé du début à la fin de l'œuvre : il débute avec l'épisode de l'Amiral Bragueton du *Voyage au bout de la nuit*, se poursuit avec l'enfant « bouc émissaire de tous les déboires » de *Mort à crédit* (p. 577) pour finir par la trilogie allemande où il représente le thème central. »

¹¹⁷ Marie Hartmann, *L'envers de l'Histoire contemporaine*, op. cit., p. 59.

¹¹⁸ Voir Roland Barthes, « Le discours de l'histoire », in : *Social Sciences Information*, VI, 4 (1967), p. 73 – cité par Kirk Anderson, « Joliment actuelles » : les chroniques médiévales et la trilogie allemande », in : *Actes du Colloque de Toulouse, L.-F. Céline, (5-7 juillet 1990)*, op. cit.

¹¹⁹ « Utopie » signifie le « non-lieu », quand « eutopie » signifie le « bon-lieu ». Les deux termes – néologismes – se trouvent initialement employés par Thomas More (1516). Louis Marin voit dans l'étymologie de « utopie » moins une négation qu'un espace neutre. Voir, *Utopique : jeux d'espace*, op. cit., p. 20 : « Aussi bien depuis le début, le signifiant « utopie » nous a-t-il fasciné ; de même la négation qui, partie intégrante du nom « u-topie », ne peut avoir sa fonction négatrice puisqu'elle est antérieure à un jugement, ou même à une position. A l'intérieur du signifiant nominal, n'instaure-t-elle pas, non point au-delà ou en-deçà de l'affirmation et de la négation, mais *entre elles*, un espace, une distance qui leur interdit d'épuiser les possibles de la vérité ? Ni oui ni

Céline, par cette inversion historique ne traite pas de l'Histoire, mais de l'ailleurs de l'Histoire. Il déréalise l'Histoire, s'attaque au discours référentiel (ici : le discours commun) qui lui confère sa réalité. Céline, par cette inversion historique, s'installe consciemment dans une position négationniste qui conforte l'ailleurs de la représentation, c'est-à-dire ce moment où elle s'autonomise vis-à-vis du discours commun, et ici du temps référentiel¹²⁰.

La réappropriation de l'Histoire collective, à travers les derniers romans céliniens, sert bien une histoire individuelle, comme a su le montrer Marie Hartmann. Pourtant, par ce traitement de l'Histoire, il s'agit moins de s'en tenir à ce « je », resserré sur lui-même que de lui proposer une étendue : il s'agit, par l'Histoire, de prêter au « je » un récit, de le mettre en représentation, à distance de lui-même, dans le discours de l'Autre, jusqu'à prendre la place de cet « Autre », le « juif », et simultanément le nier. L'Histoire juive deviendrait ce pôle uchronique de la représentation que le récit célinien chercherait à atteindre, à investir. Céline se sert de l'Histoire juive parce qu'elle propose une dramatisation et une rupture suffisante à constituer un fait historique, à être retenue dans une large chronologie (l'Histoire comme durée), à sortir d'un présent trop vite oublié. L'écriture est scandaleuse parce que, loin de se repentir, elle soutient et prolonge le message des pamphlets : après avoir abominé la figure du « juif »¹²¹, il s'agit de lui voler son Histoire, c'est-à-dire aussi le temps grâce auquel son image restera dans les consciences.

Quitte à s'approprier une durée, Céline pourrait même, par ce processus d'inversion historique, se donner une éternité morale au moment où il joue de la provocation. En se servant de la gloire historique et de l'héroïsme du comte Bernadotte, en s'assimilant à cette figure à la fin de *Rigodon*, Céline va jusqu'à se donner l'absolution, ainsi que nous l'apprend James Steel.

non, ni vrai ni faux, ni l'un ni l'autre : le neutre. » Cette définition de l'« utopie » comme espace neutre pourrait chez Céline être mise en rapport avec cet espace « désintentionnalisé » appréhendé grâce à l'écriture à « contre-courant » de *Rigodon*. C'est bien à une forme de neutralité qu'aboutit cette écriture. (Voir ci-dessus p. 560 sq.)

¹²⁰ L'expression « inversion historique » a été employée par Mikhaïl Bakhtine pour désigner une des formes antiques du roman. Voir, « Problèmes de l'inversion historiques et du chronotope folklorique », in : *Esthétique et théorie du roman, op. cit.*, p. 292-297. Chez Bakhtine, cette inversion historique « localise dans le passé des catégories telles que le but, l'idéal, l'équité, la perfection, l'état harmonieux de l'homme et de la société », elle « représente comme ayant déjà été dans le passé, ce qui, en réalité, peut ou doit se réaliser seulement dans le futur, ce qui en substance, se présente comme un but, comme un impératif, et aucunement comme une réalité passée. » (*Id.*, p. 294). A l'inverse, pour Marie Hartmann, l'inversion historique célinienne, située moins dans le passé un état de perfection auquel le présent et le futur se doivent (par inversion) de répondre, qu'un état négatif que le présent et le futur (de l'énonciateur, par l'écriture) se réapproprient. « La proclamation des "commencements", sources pures et non troublées de toute l'existence » (*Id.*, p. 295), est remplacée chez Céline par la proclamation d'une fin et d'un chaos déjà là, depuis le début, dans lesquels l'énonciateur cherche à inscrire son personnage. L'inversion historique bakhtinienne demeure chez Céline, tandis que sa signification uchronique se transforme.

¹²¹ Dans la trilogie allemande, le discours antisémite est remplacé par une déréalisation historique subversive. Pour cette raison, nous pouvons parler d'uchronie plus que d'hétérochronie à l'égard de la figure juive.

De fuite individuelle, il [son périple] va devenir mission humanitaire et aboutira au sauvetage d'enfants handicapés – c'est-à-dire normalement condamnés à mort par l'idéologie nazie –, « *des mômes de quatre à dix ans, crétins, Quasimodos, bambins baveux* », dont il devient responsable et à qui, nul doute, il sauve la vie. [...] Céline, parce qu'il est ni bourreau ni nazi, réussit à remettre à la Croix-Rouge suédoise (échos de Bernadotte !) ces enfants qui auront échappé, grâce à lui, à l'enfer des camps et au carnage de la guerre¹²².

La fiction célinienne dépasse ici la réalité, ou plutôt la transpose par un processus d'inversion historique. Ce n'est pas Louis Destouches qui a reconduit ces enfants en Suède, mais bien le comte Bernadotte. En s'appropriant les traits de l'autre, l'Histoire de l'autre, Céline renverse cet autre, Bernadotte, pour le dépasser. James Steel rappelle précisément :

Constatant que Bernadotte en compagnie de ses enfants remonte vers la Suède, Céline ne peut s'empêcher de souligner, cabotin qu'il est, que lui a fait encore mieux et encore plus vite : « *il [Bernadotte] remonte en Suède ? nos mômes aussi sont là-haut maintenant, avant lui !...* » [Rigodon, p. 917], comme si Céline voulait nous dire qu'il n'y avait pas de quoi en faire un plat, de ce que Bernadotte avait fait, lui aussi l'avait fait, sans tapage, sans appui, de lui-même, sans qu'on lui ait rien demandé ! Surtout, ajouterons-nous, sans qu'il ait, lui, bénéficié de la reconnaissance et de l'admiration de tous !¹²³

En se positionnant à la place de l'autre, par la fiction, Céline « se donnerait ainsi l'absolution que la France lui refusait à l'époque¹²⁴ ». Cette plaisanterie polémique qui force le pardon¹²⁵, cache un fond sérieux : il s'agit de s'octroyer une étendue historique par cette figure positive, héroïque, susceptible de durer dans le temps, par-delà le récit, par-delà la mort, même, de son auteur.

Un désir de représentation pousse Céline à cette inversion historique, et derrière ce désir, c'est une volonté de s'accorder du temps, une durée, un mémorial (plus qu'un acte mémoriel) qui apparaît. Le schème de l'Histoire, une fois conceptualisé et remanié, corrélativement à celui du voyage dans l'espace étranger, possède cette force d'étendue qui permet de tirer la représentation jusqu'à son horizon uchronique. Ce traitement inversif de l'Histoire sert une abstraction. Quand le voyage agit sur un plan spatial, l'Histoire agit sur un

¹²² James Steel, « *Rigodon : Inquisition et absolution* », in : *Actes du colloque international de Paris, L.-F. Céline (2-4 juillet 1992), op. cit.*, p. 313.

¹²³ *Id.*, p. 314-315.

¹²⁴ *Id.*, p. 315.

¹²⁵ *Id.*, p. 313 : « [...] Roger Nimier, ami et grand admirateur de Céline, qui lui aurait conseillé au cours de cette visite, dans le but de sortir de son isolement politico-littéraire, de se rapprocher de la gauche, qui seule pouvait le renflouer : “ Vous ne pouvez rien faire valoir ? quelques lignes ?... une gentillesse ?... n'importe quoi vers la gauche ?... nous pourrions rappeler !... allons... cherchez Ferdinand. ” [Rigodon, p 838]. »

plan temporel. Elle construit une étendue temporelle qui dépasse la seule mémoire individuelle en la mêlant à une Histoire collective, qui dépasse aussi le terrain intensif de la mémoire-chronique pour en conceptualiser les données, réinscrire les événements dans une syntaxe narrative capable de livrer au récit un horizon cognitif.

En réécrivant l'Histoire, Céline lui donne un sens classique qui sert moins l'intensité de l'événement narratif que son inscription dans une étendue cognitive, conceptuelle. L'Histoire propose une étendue par laquelle le centre énonciatif peut s'appréhender à distance de lui-même, permettant alors à une représentation de se faire. Cette étendue historique, d'ordre cognitif, qui se substitue à l'étendue intensive de la mémoire-chronique, n'existe pas. C'est une fiction qui contrebalance le fond réel et réaliste de ce récit. L'Histoire, intensive, focalisée, qui empêche la représentation, en détruit les données distantielles, est dépassée par cette vision uchronique.

L'horizon temporel que confère au récit ce remaniement conceptuel de l'Histoire donne au « je » célinien un passé et, qui plus est, un passé éternel. L'Histoire cesse d'être, pour le « je », assujettie au présent relatif, immédiat, éclatant d'une mémoire. Le « je » possède une Histoire qui lui permet d'exister au passé pour le postulat d'un futur. La représentation célinienne déborderait de sa seule qualité présente (présent d'énonciation) pour, de manière uchronique, retrouver une pure continuité narrative.

Si la représentation cherche un passé, c'est pour mieux s'assurer un avenir. Comment cet horizon temporel du futur est-il figuré dans la trilogie allemande ?

2. Etirement du récit vers le futur : le mouvement progressif de l'Histoire

L'ouverture temporelle que proposent les lieux est plus importante dans la trilogie que dans les autres romans céliniens où les lieux restent les foyers d'une histoire personnelle, d'une mémoire personnelle. Or, cette ouverture ne ressort pas seulement d'un choix esthétique (faire de l'effet sur son public), elle répond surtout à une volonté de reconstruire un espace de représentation. Car l'Histoire, maintenant re-conceptualisée, suppose une abstraction, une prise de distance, suffisante et nécessaire à la construction d'une représentation. L'Histoire se pose, à ce moment de l'œuvre célinienne, comme le correspondant temporel du voyage qui réalise cette distanciation et cette abstraction nécessaire à la représentation sur le plan de l'espace. Choisir des lieux historiques revient pour Céline à construire une distance temporelle entre le lieu et son propre personnage : le

lieu conserve un temps étiré, une durée dont le sujet (intime) est incapable, depuis *Féerie*. Dans ce temps étiré, dans cette durée, l'Histoire vient s'écrire, et le personnage par l'expérience des lieux (le narrateur, par la pratique de « l'inversion historique ») entre en connexion avec cette Histoire, s'inscrit dans l'Histoire.

Le narrateur, inscrit son sujet dans l'Histoire, et offre dès lors à l'espace de représentation une vision plus étendue dans le temps. Le sentiment d'une continuité temporelle, sur laquelle s'établit la représentation, est appuyé sur la coordination du « passé », du « présent », et du « futur », sorte de « flèche du temps » – archétype d'une vision progressive de l'Histoire.

Les lieux retiennent une temporalité et permettent la lecture évolutive du temps, selon cette flèche diachronique qui progresse du passé au présent et du présent vers l'avenir. Le lieu s'ancre dans un présent qui éveille le passé pour la construction d'un avenir. Cette logique progressive et transformatrice habite selon Colin Nettlebeck certains lieux de la trilogie. Ce dernier repère dans *D'un château l'autre* trois lieux essentiels [le Château, le *Löwen*, et la Gare] : il commente une transformation d'ordre temporel à partir d'un déplacement spatial.

En premier lieu, le Château se fait l'incarnation initiale d'un passé :

Le Château, « formidablement historique », accroché au bord du Danube « si brisant furieux », contient toute une histoire symbolique de l'Europe moderne, du moins de l'histoire des maîtres, de ceux qui ont cultivé et qui ont perpétué des traditions et des institutions capables de résister au passage du temps¹²⁶.

Mais ce passé qui demeure s'accomplit par un présent porté à sa désuétude. Le passé résiste au passage du temps en niant ses composantes vitales : « le Château n'est plus qu'un musée près de s'écrouler en refermant les restes d'un système sans vitalité », écrit Colin Nettlebeck. La résistance paradoxale du passé, avec cette ruine, est une manière de donner à la représentation un point originel, un temps où celle-ci n'est déjà plus, mais où elle peut encore se regarder. Le passé permet au sujet célinien de mesurer l'écart qui le sépare de ce point originel, et de trouver une durée nécessaire à la représentation.

Le Château se déploie en arrière-plan pour donner une origine à un espace présent, le définir aussi par contraste : le lieu du *Löwen*. Le Château, enceinte privée, destinée à la classe la plus aisée de la population, s'oppose au *Löwen*, espace privé devenu public, point de rencontre essentiel (littéralement) de la classe populaire de Siegmaringen. L'obstruction,

¹²⁶ Colin W. Nettlebeck, « Un art conscient : structures, symboles et significations dans les derniers romans », in : *La revue des Lettres modernes, L.-F. Céline, volume 2 : Ecriture et Esthétique*, Paris, Minard, 1976, n° 462-467, p. 108.

l'étouffement qui caractérise le lieu du *Löwen* lui permet de s'imposer comme un point de concentration, d'intensité¹²⁷.

Nous avons quitté le Maréchal... le pont-levis rabaissé... nous remontons nous, au *Löwen*... je vous fraye un passage... il faut !... la cohue d'abord, du trottoir... puis du vestibule !... une vraie foule qui veut faire pipi... y en a partout !... j'écarte... j'écarte... et je tape dans notre porte : le 11 ! notre cagna...¹²⁸

L'endroit est dynamisé par un présent narratif historique qui subordonne le déroulement de l'histoire au présent de l'énonciation. La représentation du lieu est mise en défaut par cette narration au présent qui tend à valoriser l'acte énonciatif (mémoire vive) plutôt que son contenu. L'acte énonciatif finit même par prendre le pas sur le récit, le diriger, devenir à son tour « action ». La confusion est explicitée lorsque le narrateur inclut dans l'événement narré le narrataire (qui appartient au système énonciatif) : « je vous fraye un passage ». Le verbe d'action (et non plus seulement de parole) assure la confusion entre le temps de l'énonciation et le temps du récit. Le présent historique verse du côté d'un présent d'actualité qui donne une pure intensité à cette scène, mais l'exclut corrélativement de l'étendue temporelle¹²⁹. Seuls les liens qu'entretient le lieu avec le passé (Château) et l'avenir (Gare) assurent son équilibre, c'est-à-dire son inscription dans une continuité narrative. C'est cette position interstitielle que relève Colin W. Nettlebeck.

Pris isolément, l'hôtel serait l'image d'une réalité actuelle dont le mécanisme déréglé tourne indéfiniment en rond, jusqu'à la désagrégation totale, mais la perspective historique fournie auparavant ouvre la possibilité de considérer cette actualité plutôt comme une étape dans une actualité plus grande. Cette possibilité, en ce qui concerne le schéma temporel du roman, entraîne une autre, celle de projeter un avenir. C'est ce que Céline explore dans le troisième élément de son microcosme, la gare de Siegmaringen¹³⁰.

Colin W. Nettlebeck considère ainsi l'hôtel du *Löwen* comme une actualisation présente de l'Histoire, une sorte de coupe synchronique donnée de l'Histoire, où s'entremêlent alors des anecdotes du présent, où s'accomplit cette « chronique » célinienne comprise comme genre mineur, mais surtout comme récit intensif, immédiat et éclatant de l'Histoire. C'est entre le Château et la Gare qu'une perspective diachronique permet au *Löwen* de se définir comme une coupe instantanée prise dans le fil progressif de l'Histoire. Le *Löwen* s'inscrit

¹²⁷ Nous reviendrons sur cette caractérisation intensive du lieu du *Löwen*.

¹²⁸ *D'un château l'autre*, p. 137.

¹²⁹ Sur cette transformation, voir ci-dessus p. 534.

¹³⁰ Colin W. Nettlebeck, « Un art conscient : structures, symboles et significations dans les derniers romans », in : *La revue des Lettres modernes, L.-F. Céline, volume 2, op. cit.*, p. 109.

dans une dégradation systémique (hôtel décrit comme un espace dégradé) comparable à celle du Château. Mais le *Löwen* conserve encore un brin d'énergie qui propulse le personnage du côté d'un avenir. Cet avenir est incarné par le lieu de la gare, auquel conduit le personnage d'Hilda, fille du couple Raumnitz qui loge au *Löwen* :

Mais c'est le personnage de Hilda qui résume le mieux l'esprit de la gare : son espièglerie, sa beauté animale, sa « fiévreuse puberté » font surgir l'image d'une énergie frénétique qui exige de se propager¹³¹.

La gare est un point final dans la composition de cet espace, mais c'est aussi le point de tous les commencements, de tous les départs. En elle, s'achève une « évolution qui vient du Château en passant par l'Hôtel, mais dans cette fin, tout, y compris la guerre, fait partie d'un bouillonnement d'énergie primordiale qui est le commencement de quelque chose de nouveau¹³² ». La gare permet l'ouverture temporelle de l'espace de représentation. Elle constitue moins un point final qu'un tremplin qui offre à l'énonciation un avenir, une temporalité en puissance.

Cette perspective progressive de l'Histoire, et transformatrice, puisque capable de s'opposer à la contrainte du passé et aux signes de la mort, se confirme selon Colin W. Nettlebeck par le voyage en train vers Hohenlychen. Le trajet en train pourrait en effet être analysé à travers ce mouvement de transformation : le trajet-aller comporterait des signes de mort puisque les personnages s'enfoncent dans un paysage de plus en plus éloigné de la réalité, et que le voyage est motivé par les obsèques de Bichelonne ; le trajet du retour figurerait la vie puisqu'il s'achèverait avec la « présence des enfants et des femmes enceintes rappelant le monde de la gare¹³³ »¹³⁴.

[...] elle, c'est une réfugiée de Memel... Elle rejoindra ses compagnes plus tard... plus tard à Constance, une fois accouchée... oh, Ursula est bien d'accord !... elle va être seule, nous partis... Ursula... seule avec ses mêmes « quatre cents coups » ! maintenant, ils ronflent, mais à l'aube ils vont se réveiller, l'accouchement, en plus ? « oh oui ! oh oui ! que j'emmène cette femme ! »... que je lui renverrai à Constance ! c'est entendu ! toute la Délégation s'en mêle ! tous les Ministres... on est d'accord !... ils sont tous d'accord !... Restif aussi !... vous me direz : vous pouviez pas voir dans la nuit !... pas très bien, j'avoue, mais assez !... grâce aux petites lampes qui nous venaient de Suisse, automatiques à roulettes, à la force des paumes !...¹³⁵

¹³¹ *Id.*, p. 110.

¹³² *Ibid.*

¹³³ *Ibid.*

¹³⁴ Nous avons préalablement analysé les deux mouvements de ce voyage (aller/retour) selon la bipolarité sémiotique que constituent l'horizon du récit et le centre affectif de l'énonciation. Voir ci-dessus p. 548 sq.

¹³⁵ *D'un château l'autre*, p. 286.

L'extrait relevé concentre des éléments symboliques qui justifient l'ouverture du récit à son avenir. L'association du thème de l'accouchement à celui de l'éveil des « môme » infernaux¹³⁶ pourrait prédire un mauvais jour. Mais la substitution progressive du régime diurne au régime nocturne, grâce au thème des petites lampes mécaniques, symbolise l'apparition d'un nouveau jour, capable d'affronter la nuit, d'éclairer dans la nuit. Le lieu d'origine de l'accouchée, Memel, qui appelle le terme trivial mais positif « mamelle », associé au lieu de destination, « Constance », assure bien au récit un avenir, une renaissance opérable sur la durée, en constance. Le temps trouve ici un avenir d'autant plus solide qu'il est confirmé de manière caricaturale par l'ensemble de la délégation : aussi ironique soit-elle, la scène montre combien la question de l'avenir, à Siegmaringen, devient une affaire d'état.

Cette vision optimiste de l'histoire, appuyée sur une historicité progressive, se déploierait au niveau plus large de la trilogie quand, selon Nettlebeck, se reproduirait dans *Nord*, avec les lieux de Baden-Baden, Berlin et Zornhof le trajet respectivement accompli par les étapes [Château, Löwen, Gare], et quand le trajet en train vers Hohenlychen, de la mort à la renaissance, annoncerait le voyage en train qui structure le roman *Rigodon*. Si nous ne sommes pas très convaincus par cette synthèse globale¹³⁷, trouvant sa résolution un peu simpliste, nous reconnaissons avec quelle justesse Colin W. Nettlebeck a su repérer la structuration uchronique de la trilogie allemande (et surtout du premier roman), construite sur un traitement progressif de l'Histoire, grâce auquel le passage du passé au présent et du présent vers l'avenir est initié.

3. La déréalisation de la « flèche du temps » : l'uchronie d'une durée

Tout comme le voyage vers le Nord construit la structure utopique de l'œuvre sur le mode d'une échappée ascensionnelle déréalisée, le temps de l'Histoire donné comme évolutif se coule dans une structure uchronique, qui ne peut exister que par voie de contestation, c'est-à-dire à travers les marques de son renversement ou de son impossibilité. Cette temporalité

¹³⁶ Voir la présentation que Céline en fait dans les pages précédentes.

¹³⁷ La correspondance entre *D'un château l'autre* et *Nord*, sur le plan d'une Histoire progressive, ne nous semble pas si évidente.

transformatrice qui permet à l'Histoire de s'installer dans une vision progressive, s'accomplit comme « uchronie » à la condition de sa déréalisation.

L'uchronie de la représentation dans la trilogie allemande, et notamment dans *D'un château l'autre*, repose sur un récit progressif qui, entre les bornes du Château et l'ouverture de la Gare cherche un avenir. C'est cette amplitude temporelle, cette durée déployée à partir du lieu du présent – le *Löwen* –, que cherche le récit célinien pour satisfaire l'enjeu de la représentation. Le passé et le futur tracent un horizon par lequel l'énonciation célinienne se trouve distancée. Seule, la caractérisation du *Löwen*, lieu central de Siegmaringen, n'aurait pas suffi à construire l'horizon uchronique de cet espace de représentation, l'endroit permettant l'ancrage d'une chronique trop intensive¹³⁸.

Lorsque l'énonciation s'étire du côté du passé et du côté de l'avenir, le récit célinien se déréalise. Le *Löwen*, lieu même de la réalisation – ses valeurs prosaïques soutiennent sa nature réalisée – se dissout dans la figure du passé lorsqu'il est analysé dans son rapport avec le Château, et se dissout dans la figure de l'avenir lorsqu'il est analysé dans son rapport avec la gare. Le Château et la Gare deviennent les points de déréalisation du récit célinien, les supports uchroniques de la représentation. Siegmaringen est un espace uchronique parce qu'il présente une réalité qui n'existe plus, celle du Château, qui résiste de manière paradoxale. Siegmaringen est un espace uchronique parce qu'il concerne une réalité qui n'existe pas encore, celle de la Gare, qui propose une fête au milieu de la guerre, un avenir dans un lieu pourtant dysfonctionnel, arrêté. Dédoublé par ce qu'il était et par ce qu'il pourrait devenir, l'espace de Siegmaringen se déréalise. Cet étirement temporel dessine la dimension uchronique de la temporalité historique célinienne.

Le présent de l'histoire (présent historique) cesse de soutenir un acte énonciatif (présent d'énonciation) – comme avec la formulation indépendante du *Löwen* – pour se déployer dans un espace de représentation référentiel. La coexistence des lieux (Château, *Löwen*, Gare) assure l'étirement du présent vers un avenir, à partir du passé. Le présent narratif s'installe dans une linéarité progressive qui confère à la représentation son horizon. Dans le lointain temporel, à l'horizon, l'espace événementiel du récit opère sans l'accord actif du « je » : du côté du Château et du côté de la Gare, le personnage célinien se laisse porter. Son action est limitée à celle de l'observation ou de l'écoute, dès lors qu'il s'écarte de son centre actif et présent : le *Löwen*. Devenu passif, le « je » se rend d'autant plus disponible à ces lieux qui s'invitent dans le récit comme de véritables décors. L'horizon de la représentation atténué

¹³⁸ Voir ci-dessus p. 566 sq.

l'intensité d'une présence, celle du sujet célinien. Par cette passivité, et cette mise en suspens de l'action narrative (et donc de la chronique), la représentation atteint sa dimension uchronique, cet ailleurs temporel qui maintient le « je » célinien dans un écart.

Par cette étendue temporelle le « je » se dissout à l'horizon, et la représentation devient plus démonstrative sur le plan historique. De l'Histoire comme esquisse intensive à une Histoire plus conceptualisée, se profile une uchronie. Cette Histoire conceptuelle reste une fiction, mais sa formulation permet à la représentation de trouver une étendue.

L'Histoire importe, pour Céline, comme donnée intensive : sous la forme de mémoires ou de chroniques. Mais c'est en conceptualisant cette esquisse intensive qu'elle devient cette « uchronie » de la représentation. Si cette conceptualisation historique est moins affichée par l'auteur que sa prétention de chroniqueur, c'est qu'elle touche à un enjeu polémique, plus insidieux. En définissant cette relecture célinienne de l'Histoire, ce remaniement conceptuel comme une « inversion historique », Marie Hartmann donne à l'uchronie célinienne un sens provocateur et en fait bien l'expression d'une négation (d'un négationnisme même). D'un point de vue strictement romanesque, cette démesure idéologique, provocatrice, permet à la chronique d'un « je », intéressé par les marques de sa propre présence dans l'Histoire, de trouver une durée qui dépasse sa seule présence. Cette durée atténue l'intensité du « je », pour accorder à la représentation une étendue temporelle essentielle. Cette étendue temporelle, sans laquelle la représentation ne pourrait se faire, s'observe, sur le plan du récit, à travers la lecture progressive que certains lieux font de l'Histoire. Chronotopiques, les lieux portent en eux une temporalité. Ce sont les relations entre ces lieux qui permettent de découvrir une lecture progressive de l'Histoire, capable d'attribuer une durée à la représentation célinienne.

Ainsi, dans les romans de la trilogie allemande, la spatialisation distantielle du voyage, associée à une temporalité historique, structure le récit et favorise le déploiement spatio-temporel de la narration. Cette étendue devient le cadre d'une recherche au cours de

laquelle une pensée romanesque prend du recul sur elle-même et se regarde faire, s'auto-analyse. La représentation se loge dans la distance que suppose l'image du Nord (logique ascensionnelle) et dans l'étendue que construit la durée historique. Entre voyage et Histoire, un « voyage historique » s'affirme comme un schème utopique / uchronique nécessaire à instaurer une représentation, dans les romans de la trilogie allemande.

Pourtant la dimension structurelle et rationnelle de la représentation se trouve remise en cause par les défauts du schème spatialisant et temporalisant. Ce voyage historique est porté à défaut dans ces derniers romans car il se trouve associé à la dialectique de l'exil. La représentation célinienne, portée par cet horizon utopique / uchronique, à la fois spatial et temporel, finit par perdre de vue son centre énonciatif et référentiel (narrateur > personnage), en sorte que la distance se transforme en écart, en exil. Dans le récit soutenu par ce voyage historique à travers les lieux étrangers, le problème de l'exil s'impose à la fois comme thème et schème quand il remet en cause la structure progressive à partir de laquelle s'effectue la représentation. L'ailleurs utopique / uchronique qui soutient la représentation change alors de sens : un ailleurs hétérotopique / hétérochronique se profile.

Il faut souligner que ce que nous décomposons dans notre analyse – d'un côté la construction utopique / uchronique de la représentation, de l'autre le voyage hétérotopique / hétérochronique –, doit être pris en compte de manière synchronique et simultanée dans l'espace de représentation célinien. L'ailleurs hétérotopique / hétérochronique n'agit pas comme la forme décevante et corrélative d'une utopie / uchronie mais comme un double sens, une sorte de deuxième face qui dédouble la structure utopique / uchronique de la représentation et replace le texte célinien face à son altérité. Le voyage d'exil, hétérotopique / hétérochronique, réalise ce qui, sur le plan utopique / uchronique du texte, laisse le voyage au stade d'une pure irréalité. Le voyage d'exil confère à l'espace de représentation un « ailleurs » réalisé, à partir d'un horizon actualisé.

3) Le voyage d'exil : hétérotopie et hétérochronie de la représentation

Un ailleurs utopique / uchronique donne à la représentation un point d'horizon distantiel. Si cet horizon est rêvé par l'énonciation célinienne, il se doit d'être désintentionnalisé, déréalisé, affectivement. Parallèlement, un ailleurs hétérotopique qui rend la représentation à sa réalité (sur le plan du récit), se trouve rejeté, refoulé. En face du voyage historique s'applique un voyage d'exil ; en face d'une irréalité, une réalité rejetée.

Le voyage d'exil est hétérotopique parce qu'il ramène la représentation à sa réalité, tout en la laissant sous le signe de l'absence. Il lui confère un horizon spatio-temporel qui est celui de sa négation. L'ailleurs que propose le voyage historique est attesté mais de manière négative, par le sens du rejet. Le voyage historique devient un voyage d'exil lorsqu'il force la représentation à une prise de conscience, celle de sa négation au moment de sa réalisation. L'hétérotopie met à mal le rêve d'une représentation, d'une étendue, en initiant le texte célinien à la réalité de sa négation.

Comment s'accomplit l'appropriation hétérotopique / hétérochronique de la représentation à travers le texte romanesque célinien ? Comment la structuration utopique / uchronique du récit célinien, entre un tropisme du Nord et le rêve d'une durée, se trouve-t-elle remise en cause par une autre définition de l'ailleurs, à la fois réalisée et rejetée ?

a) L'horizon spatial de la représentation nié par l'hétérotopie de la prison

1. Unité hétérotopique : la prison

L'horizon utopique de la représentation, dans la trilogie, est figuré par une image abstraite : celle du Danemark. Cette image abstraite, déréalisée, conforte le mouvement ascensionnel du voyage célinien à travers l'Allemagne, donne une structure spatiale et une dynamique au récit : entre *D'un château l'autre*, *Nord* et *Rigodon*, après quelques détours, il s'agit pour le personnage célinien d'approcher le Nord, d'atteindre le Danemark. Pourtant, arrivé à l'endroit rêvé, ce lieu de Copenhague, l'ouverture escomptée n'est pas à la hauteur de sa promesse.

Copenhague tend, en effet, à s'écrire comme un pôle carcéral qui domine l'ensemble de la représentation célinienne dans la trilogie, et l'enferme dans des limites qui contestent les données d'un horizon utopique. Le lieu rêvé, instance utopique pour la représentation du voyage, devient un lieu rejeté en sa version carcérale. La prison constitue cette figure hétérotopique du voyage, quand elle propose l'image réalisée de sa négation.

Michel Foucault étudie parmi ses « hétérotopies », l'image de la prison¹³⁹. Cette hétérotopie répond à une dimension normative de la société, elle étouffe et condamne les déviances. L'hétérotopie de la prison nie la liberté transgressive de l'individu. Le trajet du personnage célinien, dernier mouvement libertaire, se trouve bloqué par cette hétérotopie, tant il s'exprime à travers l'expression d'une condamnation. L'exil formule la condamnation sous-jacente du voyage comme mouvement de liberté. L'exil condamne l'utopie du voyage célinien et, avec elle, l'utopie de la représentation. L'exil se dessine comme un mouvement constamment arrêté. Ce blocage fait de l'exil un mouvement hétérotopique, dès lors qu'il ramène le récit à l'image hétérotopique de la prison, d'une dimension carcérale : Copenhague.

La détermination négative de Copenhague est d'abord liée à une défonctionnalisation des données topographiques. Un souci de précision topographique caractérise, en effet, cette ville. La topographie serait une manière d'ouvrir, selon les modalités d'un horizon utopique, la ville à un espace plus large¹⁴⁰. Des connexions géographiques s'établissent pour, dans un premier temps, figurer l'ouverture spatiale que propose ce pôle rêvé du Danemark. A ce sujet, nous pouvons reprendre le propos d'Alain Cresciucci qui note dans son ouvrage sur *Les territoires céliniens* :

Pour rendre *Kongens Nytorv* et le centre de Copenhague plus présents, Céline les compare à Bordeaux, et le quartier louche de *Nyhavn* est d'abord rapproché de Marseille (rue *Bouterie*), de Paris et de New York (*rue de Lappe* et Harlem), avant d'être associé à une référence encore plus sentimentale, le quartier *Saint-Vincent* au Havre. On remarque que cette constellation est soigneusement organisée en un paradigme urbain très diversifié : Paris et New York, symboles de la métropole / Bordeaux, province cossue / Marseille et le Havre, fascination du port¹⁴¹.

¹³⁹ Voir : Michel Foucault, « Les Hétérotopies », in : *Le Corps utopique* suivi de *Les Hétérotopies*, op. cit., p. 27.

¹⁴⁰ A l'opposé, Alain Cresciucci voit dans cette précision topographique et ces connexions géographiques une manière d'« évoquer un lieu peu familier » (*Les territoires céliniens*, op. cit., p. 292). La comparaison géographique serait un moyen de transformer le « lointain » en « proche ». Si ce principe est caractéristique de l'écriture de l'espace chez Céline, relevant d'une logique « endotique » (par opposition à « exotique »), il reste qu'ici, l'image du Danemark, donnée comme ailleurs utopique, se doit de fonctionner comme une unité ouverte et déréalisée plutôt que repliée sur une expérience connue.

¹⁴¹ *Ibid.* En note de ce propos, Alain Cresciucci ajoute que « les indications, à part quelques incertitudes orthographiques [...] sont généralement exactes ». Il se réfère à ce sujet à l'article d'Henri Thyssens, « Au royaume du Danemark : Copenhague », paru dans *Le Bulletin célinien*, mars 1988.

S'il faut, pour renouer avec une composition topographique, que les personnages atteignent le pôle rêvé de Copenhague, c'est-à-dire selon Alain Cresciucci la ville capable de les situer en-dehors de la guerre, ces indications restent inutiles quand, d'un point de vue narratif :

Le narrateur arrive de nuit à Copenhague et, à aucun moment de l'épisode nous ne verrons vraiment le grand jour – il se termine dans le quartier de Hellerup au petit matin. Nous ne sommes jamais, non plus, dans une ville animée. Manière symbolique d'achever le cycle en reprenant une dernière fois le thème du faux refuge, mais en y apportant la variation du silence et de la solitude¹⁴².

L'ouverture que suppose la description topographique du lieu est niée par cette obscurité, ce silence et cette solitude. La ville rêvée, ouverte sur un horizon géographique, est ramenée à l'obscurité. L'espace ouvert est là mais, perdant son intensité¹⁴³, Copenhague disparaît. Cette obscurité condamne la représentation, son horizon spatial, au silence, quand les données du visible lui font défaut. La représentation s'annule : le voyage dans l'espace étranger, sous son schéma ascensionnel, ce principe d'ouverture, est nié de l'intérieur par l'obscurité et le silence, signes prédictifs du « trou » noir carcéral. Atteignant le point utopique du Danemark, la représentation célinienne s'accomplit et en même temps s'autodétruit. Reste de l'image danoise, les traits de son absence. Devenue négation, l'image qui dirige le voyage l'efface simultanément. L'ailleurs, auquel conduit le voyage célinien, devient le signe de sa propre négation. Cet ailleurs est hétérotopique parce que, niant le voyage, il nie l'horizon de la représentation. Cet ailleurs est hétérotopique parce qu'il laisse la représentation exister à travers l'image de son absence.

2. Un mouvement hétérotopique : la clôture

Avant même le commencement du récit, avec l'introduction que constituent les romans de *Féerie*, le voyage se trouve condamné : *Féerie I* retient de la ville danoise l'espace de sa prison. Ce lieu de la prison, donné à la fois comme point de départ¹⁴⁴ et comme point final¹⁴⁵,

¹⁴² *Id.*, p. 293.

¹⁴³ L'absence d'intensité serait peut-être liée à cette étendue excessive qui caractérise la ville (ouverture topographique), et ne peut dès lors la situer qu'en absence.

¹⁴⁴ Du point de vue de l'écriture, *Féerie I* précède la trilogie allemande.

¹⁴⁵ Du point de vue narratif, *Féerie I* succède à la trilogie allemande.

encadre les romans de la trilogie allemande. Le narrateur rappelle cette image dans le prologue de *D'un château l'autre* :

c'est eux alors qui sont venus me voir les trois *Kriminalassistents*... au creux de mon trou... me reposer la même question... je spécifie trou ! vous irez voir, trois mètres sur trois, six mètres de fond... un puits... pour verdir, bérubéri, lichen, pas mieux !¹⁴⁶

Le récit du voyage historique pourrait écarter le narrateur du souvenir de la prison, en s'adonnant à une durée et un espace différentiel qui permettent d'en repousser l'image. Or, il reste encadré par cette image qu'il se charge de rejoindre progressivement. Au cœur du récit, l'image de la prison se définit à mesure du parcours. A la déréalisation du voyage, qui permet son ouverture utopique, s'oppose simultanément la réalisation d'un espace carcéral. Le voyage d'exil se déploie alors comme un espace d'attente où préfigurent les signes d'un enfermement final, précisé initialement dans *Féerie pour une autre fois I*¹⁴⁷.

Le voyage d'exil conforte cette opinion nihiliste selon laquelle tout élément possède en lui les germes de sa propre fin. L'exil célinien est ce mouvement qui conduit le voyage à la prise de conscience de sa propre fin, de sa destruction. L'énonciation narrative qui figure ce voyage refuse cette objection négative. L'exil se trame alors en sourdine, comme ce message que le récit ne veut pas entendre, cette réalité rejetée. L'exil piège le voyage, son mouvement d'extension, de l'intérieur. L'exil transforme l'axe ascensionnel du voyage en un axe circulaire : de Copenhague dans *Féerie I* à Copenhague dans *Rigodon*, le trajet définit bel et bien un espace clos ; et trace la limite circulaire de l'espace de représentation des romans de la trilogie allemande. Le sentiment de l'exil tient, derrière cette circularité, à un sentiment d'enfermement qui place paradoxalement le sujet en-dehors de la réalité, sous l'autorité d'une négation.

Prisonnier dans cette structure circulaire, qui signifie son resserrement, sa contraction, l'espace de représentation perd son amplitude spatiale. Cet enfermement structurel confère à

¹⁴⁶ *D'un château l'autre*, p. 24.

¹⁴⁷ En fait, cette clôture que représente *Féerie* est même intrinsèque à l'imaginaire célinien. Nous connaissons l'impasse qu'exprime la forme circulaire du voyage. Nous pouvons aussi rappeler ce qu'avoue le narrateur à la fin de *Voyage au bout de la nuit*, une fois dépassé l'enjeu problématique de cette structure circulaire : « Nous jouions assez souvent au billard [...] dans l'une des pièces d'isolement, celle-ci bien garnie de barreaux solides, située juste au-dessus de la loge à la concierge. [...] Pendant qu'ils rivalisent d'adresse [...] je m'amusais, si je puis ainsi m'exprimer à essayer d'éprouver les mêmes sensations qu'un prisonnier dans sa cellule. Ça me manquait comme sensation ». Gilbert Schilling, qui analyse cet extrait, écrit que « sur le plan de l'imaginaire, [...] Bardamu "s'amuse" à jouer, à mimer le rôle du prisonnier qu'il a été effectivement tout au long du livre. » En-dehors du processus expiatoire qu'analyse Gilbert Schilling, nous pouvons admettre que, dès le premier roman, c'est en prison que se place implicitement le personnage célinien, et que c'est vers la prison que son imaginaire le reconduit. [« Espace et angoisse dans *Voyage au bout de la nuit* », in : *La Revue des Lettres modernes, L.-F. Céline, volume I, op. cit.*, p. 57-80].

la représentation célinienne un « ailleurs » inacceptable : l'image de sa négation. En ce sens, cette circularité est à comprendre comme un mouvement hétérotopique¹⁴⁸.

L'échec du tropisme du Nord n'est pas seulement lié à la transformation du lieu utopique en lieu hétérotopique, à la transformation du Danemark en prison. Le tropisme du Nord est concurrencé par une logique négative qui surplombe les différents lieux de la représentation au cours du voyage. L'ouverture utopique de la représentation est contrée, simultanément, par l'évidence de sa propre fin, de sa négation. L'avancée fictive est, sur le plan réalisé de la représentation, gênée par des lieux clos qui retiennent les personnages comme en un espace carcéral, et assurent leur disparition sur le plan de la représentation. Cet enfermement, au cœur des lieux étrangers, explique le sentiment d'exil qui surplombe la représentation.

Le voyage, ainsi clôturé, perd alors sa dimension ouverte, sa promesse d'amplitude, cette étendue qui lui permet de se définir comme déplacement. Le voyage de la trilogie allemande remettrait en question sa fonction de déplacement. Sur ce point, quelques nuances doivent être reconnues. L'emprise carcérale n'agit pas de la même manière sur la structure narrative de chacun des trois romans. Le sentiment de la clôture, aussi global soit-il, trouve des appuis structurels différents pour s'exprimer à travers le récit.

D'un château l'autre est construit comme un mouvement qui rejette le déplacement¹⁴⁹. La seule sortie du cadre localisé de l'histoire, Siegmaringen, ce trajet aller-retour vers Hohenlychen, est immédiatement désavouée, en tant que déplacement, par son aspect déréalisé, irréel, utopique. Siegmaringen est un lieu clos, cintré par des frontières intransigeantes (la frontière Suisse).

« Ce n'est que dans *Nord* que le thème du voyage organise le récit¹⁵⁰ », rappelle Alain Cresciucci. Mais le caractère ambulatoire du récit reste enfermé dans des limites précises, un itinéraire contraint empêche le déplacement de trouver sa valeur essentielle. La structure du récit serait davantage liée à des points d'ancrage, des lieux précis qu'au trajet qui sépare ces

¹⁴⁸ Si cet enfermement est compris comme un mouvement hétérotopique, à même de contrer l'utopie du « voyage » distantiel, il garde un sens stratégique quant à l'argumentaire célinien et à la reconquête de son lectorat depuis *Féerie pour une autre fois*. C'est ce qu'explique Yannick Mancel dans « Sémiotique de la folie et de l'écriture dans *Féerie pour une autre fois* », in : *La revue des Lettres modernes, L.-F. Céline 4, op. cit.*, p. 145 : « [...] il s'agit en effet de montrer au lecteur que la peine a déjà largement été purgée, d'où la prééminence, sémantique et narrative, de l'isotopie de la prison sur l'ensemble des autres isotopies du texte. »

¹⁴⁹ Alain Cresciucci, *Les territoires céliniens, op. cit.*, p. 266 : « *D'un château l'autre* se présente comme un roman sans grands déplacements (mais non sans mouvements). [...] L'interrogation sur le titre – sur l'ellipse de la préposition aujourd'hui quasiment passée dans la langue – confirme cette impression de mise entre parenthèses du déplacement, juxtaposition de deux lieux sans liaison transitionnelle, affirmant finalement la différence du déplacement et du mouvement qui met l'accent sur ce qui se passe à l'intérieur d'un espace. »

¹⁵⁰ *Id.*, p. 269.

lieux les uns les autres. Le déplacement joue un rôle transitoire, s'affirme comme véhicule du récit. L'unité narrative et sémantique de *Nord* est liée à la mise en relation des différents lieux traversés, vécus par les personnages. Ces lieux fournissent au récit sa cohérence, son unité signifiante. Or, le sens qui s'en dégage accentue de lieu en lieu la notion d'enfermement, contredisant simultanément le déplacement en tant que mode d'ouverture.

Dans *Rigodon*, « roman du déplacement [...] une cohérence structurelle s'impose, du plus statique au plus dynamique¹⁵¹ ». Le déplacement semble enfin trouver un rôle privilégié et essentiel sur le plan structurel de la narration. Il sert moins à établir des liaisons géographiques et temporelles entre les différents lieux du récit (ces lieux ne sont que des étapes) qu'à donner à la structure du récit son sens amovible, mouvant et ouvert. Le déplacement semble exister pour lui-même dans *Rigodon*. Or, si *Rigodon* s'oppose aux romans précédents parce qu'il cesse d'utiliser le déplacement comme mode narratif, et cesse de l'enfermer dans les limites de la localisation, il ne peut cependant échapper à l'emprise d'une clôture quand il tire le récit vers le lieu même de l'incarcération célinienne. Copenhague est bien ce lieu à partir duquel la structure romanesque de la trilogie allemande, se définit comme « clôture », niant le déplacement qui, dans *Rigodon*, trouve pourtant un sens propre.

3. Problème hétérotopique : de la « mauvaise place » à l'enfermement

L'image carcérale, signe de fin, n'est jamais donnée pour elle-même dans la trilogie, elle reste cet ailleurs rejeté, cette image refoulée qui s'inscrit au creux de la représentation¹⁵². Elle constitue cet envers des choses apparentes, la vérité derrière l'illusion du décor, ce que le personnage refuse de voir, ce que le narrateur refuse de décrire immédiatement. Expression d'un rejet, d'un refoulement, cette image soutient la dimension hétérotopique du voyage célinien. Elle est du côté du plan réalisé du récit. Elle reste cependant implicite, toujours refoulée, distancée par un autre discours narratif. Elle figure « l'ailleurs » de « l'ici » – ce qui tire le texte vers sa propre absence, vers sa négation (car elle constitue le point final du récit) – tout en ne cessant de s'imposer dans un monde en présence. Figure hétérotopique, l'image carcérale tire le personnage (et avec lui toute le système de représentation) vers cet ailleurs, cet exil, qui lui renvoie le sentiment de sa propre négation.

¹⁵¹ *Id.*, p. 270 Nous nuancerons ce propos ci-dessous, p. 692 sq.

¹⁵² Quand, à l'inverse, elle constitue « l'ici » de *Féerie I*.

3.1 Condamnation pour une « mauvaise place »

Cette image carcérale est dangereuse parce qu'elle ramène le voyage à sa fin, en annule le déploiement, l'ouverture spatiale (le Nord et sa dimension lointaine). Elle condamne le voyage « en douce¹⁵³ ». Elle façonne, en interne, le drame de l'exil. Le voyage est marqué par les signes de la faute, de l'erreur, et prend le sens d'une condamnation.

Pour ce faire, c'est le problème du déplacement (aucun personnage ne sait se déplacer, excepté ceux qui ont un instinct animal) et de la place (aucun personnage n'est à sa place, et cela entraîne leur disparition) qui est posé. A ce sujet, Yves Antoine, dans son travail de thèse, décrit un espace menaçant et autoritaire où chacun doit rester à sa place sous peine de disparaître. Son analyse concerne plus précisément l'espace de Siegmaringen dans *D'un château l'autre* :

La mort intervient toujours, dans cet espace double que forment le château et l'hôtel, quand l'homme n'est pas à sa place, quand il s'est trompé de lieux. Ainsi, une série de personnages qui auraient dû se trouver au château viennent au *Löwen* et aboutissent tous à la chambre 36. De même [ceux] qui sont du château et qui refusent d'y loger – comme Chateaubriant – disparaissent à tout jamais. Les personnages sont aussi décalés dans le temps. Pour Céline, la vie n'est possible que lorsque l'homme est à sa place et en temps voulu¹⁵⁴.

L'espace de Siegmaringen figure l'aspect autoritaire de la représentation célinienne. Une hiérarchie spatiale et temporelle est à respecter, car l'erreur n'est pas pardonnable. Les personnages qui ne se tiennent pas à leur place – Clothilde et Papillon, l'évêque cathare, Raoul Orphize et Odette Clarisse – sont tous condamnés à disparaître dans la chambre « 36 » du *Löwen*, sorte de « trou narratif » qui rappelle le pavillon K de la prison danoise dans *Féerie I*.

Ce qu'Henri Mitterrand envisage comme un chronotope de la « place¹⁵⁵ » agit ici comme un baromètre capable d'évaluer la force d'ouverture de l'espace représenté. A Siegmaringen,

¹⁵³ Avec toute l'ironie que comprend cette expression célinienne (« la guerre en douce » > utilisée à propos de l'espace africain dans *Voyage au bout de la nuit*).

¹⁵⁴ Yves Antoine, *Recherches sur l'espace romanesque dans la Trilogie de L.-F. Céline*, op. cit., p. 135-136.

¹⁵⁵ Henri Mitterrand, *Le roman à l'œuvre*, op. cit., p. 153 : « La notion de place peut être considérée comme commune à la pragmatique linguistique, à la sociologie, à la sémiotique, et à la “nouvelle géographie”. Mais il ne semble pas qu'elle ait trouvé des applications dans l'analyse littéraire. Et pourtant, elle pourrait fournir à la critique d'utiles développements, tant pour l'étude de la spatialité narrative que pour celle du personnage ». *Id.*,

la « place » donnée à chaque personnage est strictement limitée à l'un des deux pôles que constituent le Château (univers des privilégiés) et l'hôtel du *Löwen* (univers populaire). Le chronotope de la « place » définit un espace autoritaire. Une frontière régularise la séparation de ces deux lieux, tout déplacement prend le sens d'une transgression et implique une condamnation effective : la disparition, la mort. Le déplacement est bel et bien nié ; la prison en constitue le revers négatif.

L'espace de Siegmaringen apparaît comme un espace normatif, dont il appartient aux personnages de respecter les codes, les limites. Siegmaringen est un espace autoritaire qui repose sur un « géométrisme morbide », une des structures schizomorphes de l'imaginaire, analysées par Gilbert Durand : « le géométrisme s'exprime par un primat de symétrie, du plan, de la logique la plus formelle dans la représentation comme dans le comportement¹⁵⁶ ». La construction symétrique de Siegmaringen pose face à face les deux lieux du Château et du *Löwen*. Entre ces deux lieux, se répartissent les différents personnages du récit, sans possibilité de changement, en sorte que ce géométrisme, cette symétrie, se définisse bien comme « morbide ». L'espace représenté est structuré par cet enjeu symétrique, mais il est aussi conduit à une valeur morbide quand cette détermination formelle empêche toute possibilité d'évolution¹⁵⁷.

La représentation célinienne ne se contente pas d'afficher ce caractère schizomorphe de l'espace, elle s'entraîne à en révéler l'aspect morbide par la provocation des gestes transgressifs. Ces déplacements nous incitent à reconnaître ce qu'Henri Mitterrand appelle le « regard chorégraphique » de Céline :

Il [Céline] a véritablement un regard chorégraphique. Des pages comme celles qui viennent d'être commentées [*Voyage*] montrent que nul, dans le roman français moderne, n'a mieux perçu et rendu les places, les positions, les limites, les perspectives, les distances, les déplacements, les composantes visuelles, auditives, tactiles du lieu, et le parti pris que peut tirer le romancier de leurs combinaisons. Nul non plus n'a mieux exprimé l'expérience existentielle de l'espace, la relation du sujet à son lieu de présence, à ses matières, ses formes, et ses valeurs¹⁵⁸.

p. 156 : « De manière générale, les grands romanciers sont d'abord de grands régisseurs de la scène spatiale, des assignations et des transgressions de place ».

¹⁵⁶ Voir Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 211. Pour construire cette analyse, Gilbert Durand s'appuie sur les études du psychiatre Minkowski.

¹⁵⁷ L'espace représenté dans *D'un château l'autre* échappe à ce géométrisme morbide grâce au lieu de la « gare » : lieu intensif et affectif, grâce auquel la représentation abandonne cette extrémité et cet extrémisme formel, dans lequel la réunion des contraires et l'enjeu évolutif du texte se réalisent. Voir ci-dessous p. 656 sq.

¹⁵⁸ Henri Mitterrand, *Le roman à l'œuvre*, op. cit., p. 164.

Le lieu de Siegmaringen tire sa dynamique structurelle, constitutive, de cette notion de « place », ça et là transgressées. A observer de plus près, par exemple, l'hôtel du *Löwen*, nous assistons, sur une vingtaine de pages¹⁵⁹, à ce mouvement de transgression, à l'agitation structurelle du lieu et à la fermeture qui s'en suit.

La première scène relate l'arrivée du Commissaire Papillon ligoté et ramené au *Löwen* ; sa fiancée, Clothilde, pleurant sur son sort. Le sort de Papillon s'explique par une transgression physique – celle d'avoir voulu s'échapper en Suisse –, et conceptuelle – l'homme de droit (appartenant davantage alors à l'enceinte directrice du Château) entre dans la peau du célèbre bagnard, se place en défaut par rapport à l'autorité qu'il incarne (du côté du *Löwen*). Le sort de Clothilde, l'amante pleureuse, transgresse aussi la loi du *Löwen*, celle d'une rudesse qui rejette toute sensiblerie : l'image symétrique des réfugiées de Strasbourg suffit à dénoncer la mauvaise place du personnage Clothilde, à la mettre en défaut dans ce lieu, à la démasquer :

[...] je les voyais dépiauter Clothilde, la foutre à poil, d'abord et d'un ! tellement ils étaient furieux ! excédés ! plaintes et soupirs ! là, net, ils se taisent ! ils arrêtent de la traiter de tout !... « cabot ! bourbe ! menteuse !... » l'évêque bénissant, ils se demandent ?... enfin cette espèce d'évêque... d'où il sort ?... il va où ? aux gogs ?... et qu'il arrête pas de bénir !...¹⁶⁰

La condamnation de Clothilde par les réfugiés de Siegmaringen s'apaise avec l'arrivée d'un évêque. Si l'irruption de ce personnage désamorçe le duel, elle se fait aussi sous le signe d'une opposition, d'une transgression : son bel habit, « la soutane violette, le très vaste chapeau, la croix pectorale... », qui signifie une certaine richesse, tranche avec le cadre trivial, la situation de la scène « devant la porte des WC !... et qu'il montait toujours plus de monde !... de la brasserie et de la rue !¹⁶¹ ». Le *Löwen*, central à Siegmaringen pour ses « toilettes », n'est pas le lieu approprié pour ce personnage à vocation spirituelle. Le contraste figure sa « mauvaise place », mais l'évêque vante cette transgression à lui seul, « évêque occulte ! », « évêque cathare !¹⁶² ». Le problème de la « mauvaise place », d'une transgression spatiale, réunit ces personnages pour construire un mouvement d'agitation, jusqu'à la condamnation de l'acte transgressif : l'engouffrement dans la chambre 36¹⁶³.

¹⁵⁹ *D'un château l'autre*, p. 174-192 environ.

¹⁶⁰ *Id.*, p. 189 -190.

¹⁶¹ *Id.*, p. 189.

¹⁶² *Id.*, p. 190.

¹⁶³ *Id.*, p. 192.

Cette chambre 36 ajoute à un géométrisme morbide la dimension antithétique d'une représentation schizomorphe¹⁶⁴. La chambre 36, seule chambre solide du *Löwen*, comme le rappelle Alain Cresciucci¹⁶⁵, discipline cet espace, par moment sens dessus dessous, rendu à sa précarité. La chambre 36, dont le narrateur lui-même ne sait rien, s'impose comme un vide descriptif et comme un vide narratif (les personnages quittent le récit comme par une trappe scénique¹⁶⁶), antithèse de l'invasion périodique de l'hôtel. La chambre 36 permet l'évidement du lieu, du récit et de la représentation, tout en maintenant sa force émotionnelle. Evidée, la représentation du lieu perd son étendue, pour n'apparaître que dans l'intensité d'un mystère, d'un non-dit, celle de cette chambre 36.

L'espace de Siegmaringen est fermé sur lui-même parce qu'il est construit sur des divisions et des ruptures strictes qui empêchent l'ouverture et le passage des personnages entre différents niveaux de la représentation. La coexistence des contraires, sous le régime de l'opposition, ne tient pas. La clôture de l'espace de Siegmaringen remet en cause l'avancée utopique du voyage dans l'espace étranger, et par-là l'étendue d'un espace de représentation, pour, avec cette « chambre 36 », rappeler le piège mortifère de la prison.

3.2 Condamnation pour « incarnation »

Tenir sa place, ce serait aussi résister au lointain, à l'horizon de la représentation qui implique la déréalisation du « je ». Céline, derrière cette vision normative de l'espace représenté, referme l'espace de représentation sur un leurre, celui de l'incarnation :

[...] le coup d' « incarner » est magique !... on peut dire qu'aucun homme résiste !... on me dirait « Céline ! bon Dieu de bon Dieu ! ce que vous incarnez bien le Passage ! le Passage c'est vous ! tout vous ! » je perdrais la tête ! prenez n'importe quel bigorneau, dites-lui dans les yeux qu'il incarne !... vous le voyez fol !... vous l'avez à l'âme ! il se sent plus !... Pétain qu'il incarnait la France il a godé à plus savoir si c'était du lard ou cochon, gibet, Paradis ou Haute Cour, Douaumont, l'Enfer, ou Thorez... il incarnait !... le seul vrai bonheur de bonheur l'incarnation !... vous

¹⁶⁴ Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 212-213 : « Enfin à cette soif de représentations géométriques et spécialement de symétrie, il faut ajouter la quatrième structure schizomorphe qui n'est rien d'autre que la pensée par antithèse. Nous avons vu que tout le *Régime Diurne* de la représentation, de par son fondement diairétique et polémique, reposait sur le jeu des figures et des images antithétiques. »

¹⁶⁵ Voir, *D'un château l'autre*, p. 164.

¹⁶⁶ Marie Hartmann dans *L'envers de l'Histoire contemporaine*, op. cit., p. 180-181, interprète la construction globale de l'espace de *Löwen*, avec « ce défilé de silhouettes dont [le texte] mentionne l'apparition / disparition », sous un « système comparable à celui d'un chapeau de prestidigitateur ». Elle ajoute que « dans un autre registre, en plus de la magie, la construction du texte s'apparente à une série de gags, à la façon des films muets. » Ces interprétations confirment la réalisation d'un espace scénique à partir du lieu du *Löwen*.

pouviez lui couper la tête : il incarnait !... la tête serait partie toute seule, bien contente, aux anges !¹⁶⁷

Désirer porter ce masque-ci, ce masque-là, vouloir incarner telle ou telle valeur, transgresser une position de départ, sa propre place, le processus est humain... Par désir d'incarnation, l'individu se projette dans un corps qui n'est pas le sien. Le corps, incessamment poussé vers ce qu'il n'est pas, cherche dans cet autre corps, une façon d'apaiser l'échappée du sien¹⁶⁸. Cet autre corps offre au personnage un ailleurs et propose nécessairement un travestissement identitaire. Ce travestissement identitaire est non seulement démasqué, mais condamné dans le récit célinien, par quelques principes de démythification : « l'incarnement » du Maréchal Pétain, par exemple, est accusé par l'image donnée d'un roi sans pouvoir.

Le Maréchal y conserve [en exil comme à Vichy] un rôle "moral" plus que politique, d'autant qu'il refuse d'exercer le pouvoir tout autant que de démissionner. Ce statut fictif (chef de gouvernement sans gouverner) constitue comme un prolongement poussé à ses dernières conséquences, non du rôle réel de Pétain, mais de l'image qui en a été construite¹⁶⁹.

Le personnage qui « incarne » devient une marionnette, coupable d'orgueil et d'impotence. « L'incarnement » dit toute l'illusion du processus d'incarnation. « L'incarnement » relève d'une transgression, quand il repose sur l'illusion de cette scène, située à l'horizon extrême, utopique, du récit, c'est-à-dire en-dehors d'un champ de présence énonciatif et subjectif, du côté de l'absence. Or, rien ne résiste à l'horizon de la représentation : cet ailleurs entraîne la mort parce qu'il conteste la loi de « l'ici ». L'enfermement de la représentation repose sur la transformation de cet horizon, de cet ailleurs, en lieu mortifère. Siegmaringen est un lieu autoritaire, qui contraint l'horizon de sa propre représentation à s'autodétruire, par principe de réalité. Siegmaringen constitue ainsi bel et bien un obstacle, une gêne pour l'ouverture utopique de la représentation. Siegmaringen conserve, derrière toute apparence, l'image hétérotopique de la prison.

Le déplacement fait l'objet d'une erreur car il porte en lui la faute de la « mauvaise place ». Cette erreur pose le texte dans une culpabilité. Chaque personnage en lequel un espoir pouvait naître se trouve condamné à disparaître ou puni pour prétendre à quelque « incarnement ». Or, ces personnages ne sont-ils pas les doubles d'un narrateur qui ne serait

¹⁶⁷ *D'un château l'autre*, p. 124-125.

¹⁶⁸ Nous renvoyons ici à ce petit texte dont nous avons déjà parlé : Michel Foucault, « *Le corps utopique* », in : *Le Corps utopique* suivi de *Les Hétérotopies*, op. cit.

¹⁶⁹ Marie Hartmann, *L'envers de l'Histoire contemporaine*, op. cit., p. 40.

pas resté à sa place, qui aurait débordé de son rôle de romancier, exilé pour cela ? Qu'on rappelle l'aveu de Céline dans son entretien avec Albert Zbinden :

Alors voilà, n'est-ce pas : je me suis pris pour Louis XV ou pour Louis XIV, c'est évidemment une erreur profonde. Alors que je n'avais qu'à rester ce que je suis et tout simplement me taire. Là j'ai pêché par orgueil, je l'avoue, par vanité, par bêtise. Je n'avais qu'à me taire... Ce sont des problèmes qui me dépassaient beaucoup¹⁷⁰.

Le voyage narré est celui d'un sujet exilé après avoir « péché par orgueil ». Tout, dans ce voyage, rappelle le drame de l'exil, la faute qui soutient cet exil – cette « mauvaise place » – et la condamnation qui s'en suit – la prison. Philippe Watt interprète d'ailleurs *D'un château l'autre* comme une réécriture littéraire d'un plaidoyer aujourd'hui intitulé « Mémoire en défense¹⁷¹ », réponse faite « aux accusations portées [...] par le gouvernement français à la fin de la guerre et écrit par Céline lorsqu'il est en prison au Danemark¹⁷² ». Il précise que :

Lorsque Céline se met à rédiger *D'un château l'autre* en 1954, son procès lui est encore à fleur de peau. Si *Féerie pour une autre fois I*, rédigé au moment du procès de l'auteur, se veut, du moins en partie, une réponse aux accusations de trahison, le roman de Sigmaringen, nous propose une dernière révision de ce procès. Une comparaison même rapide des deux textes nous laisse apercevoir que le roman de 1957 incorpore des phrases entières tirées directement de « Mémoires de défense » et que le document juridique de 1946 présente les premières esquisses de ce qui deviendra l'art poétique célinien d'après-guerre¹⁷³.

D'un château l'autre reste écrit sous le coup d'une accusation qui mène Céline en prison. L'épisode carcéral de Céline (la prison, mais plus largement l'exil au Danemark) reste ancré dans la mémoire de l'écrivain au moment où il écrit le texte, en sorte qu'il fait de ce roman un véritable plaidoyer. La déculpabilisation opère, nous l'avons vu, à travers un phénomène d'« inversion historique », analysé par Marie Hartmann¹⁷⁴, qui pose le sujet célinien en victime, mais aussi à travers la projection romanesque des personnages. L'auteur se projette dans l'image fautive de ses personnages comme pour exprimer sa faute personnelle, tout en prenant soin de ne pas l'appliquer à son propre protagoniste (relayé par le

¹⁷⁰ « Entretien avec Albert Zbinden », in : *Romans II, op. cit.*, p. 989. Ce drame de « l'incarnation » appliqué à la personne de l'auteur repose aussi sur la dualité professionnelle de Céline : Philippe Roussin rappelle ainsi comment « la prison est en somme le prix que doit payer celui qui ne s'en est pas tenu à la médecine. De quoi l'écrivain se reconnaît-il coupable ? Il faut lire *Féerie pour une autre fois*. Ce qui est en cause, ce ne sont pas plus les pamphlets que tel ou tel livre, mais leur ensemble, le fait d'avoir écrit. » [« La médecine, la littérature et la maladie », in : *Actes du colloque international d'Oxford, Céline, (13-16 juillet 1981), op. cit.*, p. 21].

¹⁷¹ Voir « La réponse aux accusations » in : *Cahiers Céline 7, op. cit.*, p. 245-258.

¹⁷² Philippe Watt, « Les Mémoires de Céline », in : *Actes du colloque international de Paris, L.-F. Céline, (1^{er} -5 juillet 1994), op. cit.*, p. 235.

¹⁷³ *Id.*, p. 236.

¹⁷⁴ Voir ci-dessus p. 570 sq.

narrateur). Ainsi, la condamnation que représente pour le sujet célinien le Danemark apparaît-elle comme une injustice, une faillite arbitraire du voyage utopique. Le sujet célinien (le narrateur / personnage) observe le jeu et le drame de la mauvaise place, sans s’y assimiler, l’accusant pour mieux s’en dégager, par cette lecture schizomorphe de l’espace, ce « géométrisme morbide », cette structure antithétique, cet orgueil de « l’incarnation ».

3.3 De l’emplacement à l’enfermement

Assimilée ou pas à une faute subjective, le Danemark s’affirme comme le lieu du souvenir carcéral. La narration ne peut échapper à cette mémoire : à partir du Danemark, lieu-prison, se décline implicitement une spatio-temporalité erronée (que l’erreur soit reconnue ou pas), celle de l’exil qui transforme le déplacement en « emplacement ». Derrière cette notion d’emplacement, figure « le problème de la place¹⁷⁵ », inhérente au XX^e siècle selon Michel Foucault :

De nos jours¹⁷⁶, l’emplacement se substitue à l’étendue qui elle-même remplaçait la localisation. L’emplacement est défini par les relations de voisinage entre points ou éléments ; formellement on peut les décrire comme des séries, des arbres, des treillis¹⁷⁷.

Dans son article intitulé « Des espaces autres », Michel Foucault évalue la transformation du regard des sociétés sur leur propre espace. Ainsi, selon lui, le Moyen Âge se définit comme un espace de localisation, l’espace s’appréhendant à travers une hiérarchisation binaire des lieux : « lieux sacrés et lieux profanes, lieux protégés et lieux ouverts sans défense, lieux urbains et lieux campagnards¹⁷⁸ ». Avec Galilée, au XVII^e siècle, l’espace de localisation s’ouvre pour définir un espace d’étendue, « infini et infiniment ouvert, de telle sorte que le lieu du Moyen Âge s’y trouvait en quelque sorte dissous, le lieu d’une chose n’était plus qu’un point dans son mouvement, tout comme le repos d’une chose n’était

¹⁷⁵ Michel Foucault, « Des espaces autres », in : *Dits et écrits (1954-1988)*, op. cit., p. 753-754.

¹⁷⁶ Le texte de Michel Foucault relève d’une conférence datant du 15 mars 1967 – date assez proche de l’époque de rédaction des derniers romans céliniens (écrits entre 1955 et 1961).

¹⁷⁷ Michel Foucault, « Des espaces autres », in : *Dits et écrits (1954-1988)*, op. cit., p. 753.

¹⁷⁸ *Ibid.*

que son mouvement indéfiniment ralenti¹⁷⁹ ». Cette vision étendue se structure dans l'espace moderne « sous la forme de relations d'emplacement¹⁸⁰ ».

Il est une dimension structurale de l'emplacement qui nous ramène du côté d'un espace hiérarchisé. Or, c'est justement cette logique et hiérarchisation de l'espace qui, à défaut d'être respectée, entraîne chez Céline la faute de la « mauvaise place ». La « place » prise par les uns s'analyse en rapport avec la « place » des autres, en sorte que c'est par ces relations comparatives et différentielles que s'ordonne l'espace moderne de l'emplacement. L'espace, ainsi structuré et ordonné, répond à quelques prétentions axiologiques, par trop sacralisées selon Michel Foucault :

Or, malgré toutes les techniques qui l'investissent, malgré tout le réseau de savoir qui permet de le déterminer ou de le formaliser, l'espace contemporain n'est peut-être pas encore entièrement désacralisé – à la différence sans doute du temps qui, lui, a été désacralisé au XIX^e siècle. Certes, il y a bien eu une désacralisation théorique de l'espace (celle à laquelle l'œuvre de Galilée a donné le signal), mais nous n'avons peut-être pas encore accédé à une désacralisation pratique de l'espace. Et peut-être notre vie est-elle encore commandée par un certain nombre d'oppositions auxquelles on ne peut pas toucher, auxquelles l'institution et la pratique n'ont pas encore osé porter atteinte : des oppositions que nous admettons comme toutes données : par exemple, entre l'espace privé et l'espace public, entre l'espace de la famille et l'espace social ; entre l'espace culturel et l'espace utile, entre l'espace des loisirs et l'espace de travail ; toutes sont animées encore par une sourde sacralisation¹⁸¹.

Chez Céline, dans la trilogie allemande, l'échec du tropisme du *Nord* pourrait être lié à cette sacralisation de l'espace qui empêche une avancée et enferme le personnage dans un réseau d'opposition binaire. La condamnation mortelle liée à une « mauvaise place » est la preuve même qu'il s'agit d'un espace sacralisé, c'est-à-dire qui possède des limites propres que l'homme, par son expérience pratique, continue de respecter. Cette sacralisation de l'espace dont parle Michel Foucault, et qu'il associe au schème de « l'emplacement », prend chez Céline le sens d'un « enfermement » quand elle est traitée par défaut en vis-à-vis d'un espace utopique, objet nostalgique : l'espace étendu.

Le chronotope de la « place », produit d'une structure relationnelle hiérarchisée, autoritaire, ne peut assurer à l'espace de représentation célien son étendue. Tout au contraire, il en révèle l'illusion pour dégager une réalité qui est celle de l'enfermement. Cette réalité de l'enfermement donne au voyage célien un autre sens, et une autre fonction quand celui-ci ne permet plus d'élargir la représentation vers un horizon, vers un ailleurs, mais de

¹⁷⁹ *Ibid.*

¹⁸⁰ *Id.*, p. 753-754.

¹⁸¹ *Id.*, p. 754.

poser cet « ailleurs » comme un endroit de négation, de rejet, de mort, au cœur même du lieu représenté. L'ailleurs n'est plus alors ce que le sujet célinien recherche, mais ce qu'il rejette. L'ailleurs permet moins de répondre au désir d'abstraction de la représentation célinienne, que d'en contester la démarche. Cet ailleurs négatif, hétérotopique, transforme l'horizon abstraitif et attractif de la représentation en un horizon répulsif.

4. Solution hétérotopique : la « chute » sous la pression de l'enfermement

Siegmaringen, lieu total et unique (quasiment), dans *D'un château l'autre*, symbolise l'enfermement de la représentation à partir du chronotope négatif de la « place ». Ce lieu se décline sous la logique d'un enfermement annoncé comme point initial et final du voyage : la prison.

Les lieux de *Nord* portent aussi les marques de cet enfermement : à Baden-Baden, sorte de refuge frontalier, à Grünwald, sorte de refuge souterrain, ou à Zornhof, sorte de refuge en plein air, l'asile se transforme en prison. Cette déclinaison du thème carcéral est appuyée, dans *Nord*, sur une lecture judéo-chrétienne de la « faute ». La « mauvaise place » célinienne entraîne la chute progressive du personnage : du petit paradis éphémère de Baden-Baden à l'enfer infini de Zornhof, en passant par Grünwald, sorte de purgatoire, les personnages céliniens s'enferment dans un mouvement décadent.

Ce mouvement décadent confirme l'effondrement d'un horizon utopique de la représentation et transforme le sens ascensionnel de cet horizon en une perspective de chute. La chute substitue au non-lieu utopique un non-lieu hétérotopique ; elle conduit vers un ailleurs, une dimension négative, rejetée, mais qui appartient à l'expérience réalisée du sujet. La chute illustrerait la version hétérotopique de la représentation. Elle permet la définition d'un horizon à la fois vertigineux et répulsif, à partir duquel tout en se réalisant, la représentation tend à se nier, s'effondrer.

4.1 Baden-Baden : tentation en paradis

4.1.1 Le lieu endormi

Baden-Baden est un lieu sujet à un effondrement. L'espace de Baden-Baden s'écarte peu à peu de la douce rêverie, perd sa légèreté, lourd de sens. Tandis que les images descriptives façonnent la couche illusoire du paysage, la voix du personnage, relayée par celle du narrateur en recul, s'amuse à rompre le charme. Les hôtes du Brenner, hôtel central de Baden-Baden, paraissent aveuglés par la douceur, les richesses et les merveilles de ce lieu autarcique. Or, derrière l'illusion, un non-dit se laisse percevoir, une vérité reléguée au silence, qui obsède le personnage et l'empêche de vivre Baden-Baden dans le présent – lui, « toujours inquiet, jamais à jouir de la minute¹⁸² ». Ce silence inquiétant, « surtout à onze heures du matin, le moment des familles... par un temps pareil !¹⁸³ », est couvert d'une mince parole anecdotique :

Mme von Seckt nous racontait comme au « Brenner » jeune mariée, son mari, alors capitaine, avait provoqué en duel l'ambassadeur du Brésil à propos d'une rose !... oui !... une rose pourpre-noire... tombée de haut... sur leur balcon... des fenêtres de l'ambassadeur !... exprès ! l'accusait son mari... non ! protestait Son Excellence... l'affaire s'était arrangée... bien grâce au prince !...¹⁸⁴

Le discours tenu par Mme von Seckt tourne à vide. Ce babillage cautionne une légèreté incapable de repousser la vérité silencieuse de Baden-Baden. Le paysage, et notamment la rivière, révèle autrement des failles, une fragilité, sa mort prochaine. Sans être associée, comme la Spree de Berlin, à l'image du Styx, la rivière de l'Oos concentre en elle des signes significatifs d'un désespoir topographique.

« [M]urmurante, glougloutante, granitée de toutes les couleurs...¹⁸⁵ », l'Oos prépare une explosion, bouillonne de l'intérieur. Quand « toute cette vallée de l'Oos ne [sera] plus qu'une rigole d'atomes d'ici un an... deux ?...¹⁸⁶ », c'est tout le caractère éphémère de Baden-Baden qui se révèle. « Dès lors en parler vaut la peine!¹⁸⁷ ». Cette parole légendaire, celle de Mme Von Seckt, celle des autorités qui en font une illusion, quand « l'Oos ne doit ni importuner, ni

¹⁸² *Nord*, p. 317-318.

¹⁸³ *Ibid.*

¹⁸⁴ *Id.*, p. 318.

¹⁸⁵ *Id.*, p. 313.

¹⁸⁶ *Ibid.*

¹⁸⁷ *Ibid.*

noyer... charmer il doit!¹⁸⁸ », participe à une escroquerie. Le charme de Baden-Baden endort ses habitants, mais déjà un éveil se prépare. Céline s’amuse à donner à cette fin une nature explosive. Par une intensité explosive, les personnages sont chassés de ce « temps de Paradis¹⁸⁹ ».

4.1.2 L’éveil de la tentation

C’est en faisant de Baden-Baden, derrière le voile charmeur et anesthésiant de la ville, un quartier de tentation que Céline rend au paradis le fruit défendu qui lui appartient. La tentation est charnelle, qu’elle touche au thème de l’argent, de l’alimentaire ou de la sexualité. Ces trois thématiques se relaient pour faire de Baden-Baden un point attractif où les personnages pécheraient par cupidité.

Ville frontalière, lieu de passage et d’échanges, Baden-Baden réunit voyageurs et commerçants, protégés du dieu Mercure. Le dieu romain veille sur ces réfugiés de la Collaboration, grandes têtes politiques de l’époque, « bonnes familles », « anciens princes régnants » et « magnats de la Ruhr », qui transforment l’hôtel du Brenner en un véritable « souk ». La guerre importe peu, le lieu ferme les yeux sur la décadence du Reich pour devenir le petit paradis de la monnaie. Baden-Baden affiche son négoce et les capitalistes y trouvent leur compte. Céline se plaît à décrire ce folklore, y situant des figures célèbres, Mendès France, Laval, dans une proximité provocante. L’argent et le commerce défient les convictions politiques.

Le texte célinien brade un exotisme « chromo » : sous les motifs clichés d’un « Orient » ou d’un « Maroc-Camelote », il casse l’illusion de l’authentique pour découvrir quelque vérité. Derrière l’hétéroclisme de l’espace (diversité des objets), le cadre se fond dans une unicité. Le tableau de Baden-Baden ressemble à d’autres, au « Kremlin », à la « Maison-Blanche ». Il est une répétition dénoncée sous les dimensions du folklore, du jeu. La bombe atomique est le « jouet » des puissants qui attisent gratuitement les braises du monde pour un spectacle tout en étincelle¹⁹⁰. Le capitalisme devient la réplique dissimulée d’un jeu d’enfant marchandant les plus hauts intérêts des sociétés. Les figures politiques, censées diriger le monde, étouffent « complots » et « secrets » derrière de « fines nourritures ».

¹⁸⁸ *Id.*, p. 315.

¹⁸⁹ *Id.*, p. 317.

¹⁹⁰ *Id.*, p. 306 : « une autre guerre en plein!... dix, vingt Hiroshima par jour, vous pourrez vous dire que ça boume, furieux bruits, c'est tout. »

L'abondance est au rendez-vous, mais seuls ces quelques privilégiés goûtent à des « hors d'œuvres aux fraises crème battue », à des « faisans », « langouste deux sauces, et céleri¹⁹¹ ». Baden-Baden reste un paradis matériel où l'on absorbe la nourriture comme l'argent, où les repas et les sorties au « Casino » rythment le quotidien – ce Casino, « rendez-vous de l'Europe », de « toutes les élites... noblesse, ambassades, théâtres...¹⁹² ». L'antinomie richesse / pauvreté, déjà observée dans le roman *D'un château l'autre*, refait surface. Elle découpe l'espace de Baden-Baden et nous conduit vers d'autres figures qui, elles, existent sans nom propre : ces « autres » « paumés, loqueteux, ratés, billevesées racistes », auxquels l'on prête moins attention, et à qui, pour tout régime de faveur, on octroie « les meetingues et la merde ». Tandis que les hauts dignitaires des Etats jouent les cartes du monde sous un semblant de sérieux, que les dilemmes politiques semblent se résoudre par l'argent, on délègue à un public insignifié/insignifiant l'effort d'applaudir ou de rejeter une pioche malchanceuse. La pensée politique perd ses nuances, elle s'agite en débat pour nourrir faussement les esprits, sans amener de changement.

Seule liberté, le narrateur, en maître des lieux, renverse les espaces. Un désordre s'annonce. Sous l'expression scatologique, l'espace réservé aux plus riches tend à se confondre avec celui des « paumés » : les repas copieux ne sont plus que lentes et difficiles digestions, et la seule reconnaissance qu'ils peuvent en tirer devient celle de leurs « pets ». Défi de flatulences, les corps se jaloussent, on souhaiterait « avoir les mêmes pets que Kroukrouchev ou Picasso!... être damné comme!... pas si facile!... style, traditions, épaisses moquettes, plats aucun bruit!... holà, manants!¹⁹³ ». La suprématie rejoint la grossièreté. Par ce rabaissement, Céline homogénéise les espaces, les renvoie à une basse réalité, commune au genre humain.

L'inversion se poursuit ; quand les plus riches se trouvent rabaissés, les plus pauvres profitent d'un septième ciel. Une face cachée du Brenner, perchée dans les étages, chambres 117, 113, et 82, semble éveiller l'espace de Baden-Baden au pouvoir de la vie. La mort d'Hitler (« ils devaient célébrer sa mort¹⁹⁴ ») est un motif nécessaire à la démesure charnelle¹⁹⁵. A partir de cet événement, le désordre s'inscrit dans la représentation célinienne¹⁹⁶. De telles festivités rendent aux corps leur jouissance, leur état d'inconscience.

¹⁹¹ *Id.*, p. 307.

¹⁹² *Id.*, p. 309.

¹⁹³ *Id.*, p. 307.

¹⁹⁴ *Id.*, p. 324.

¹⁹⁵ *Id.*, p. 323.

¹⁹⁶ James Steel reconnaît dans ce lien entre l'événement de l'attentat contre Hitler (même raté) et l'avènement du désordre une identification de l'énonciation célinienne à l'idéologie nazie. La chute du Reich deviendrait l'enjeu

L'orgie sexuelle devient l'acte de libération des « paumés », car au-delà de leur propre corps, c'est le corps collectif qui se libère de la suprématie autoritaire : la photo d'Hitler en témoigne, « pendue à l'envers... avec en large, un crêpe ¹⁹⁷ » comme signe d'un deuil ironique.

Cette libération charnelle qui fête le renversement de l'ordre hiérarchique trouve son pendant moraliste dans l'expression condamnée de la tentation. Le désordre célinien n'est peut-être alors qu'un moyen de justifier la nécessité de l'ordre moral. Mlle de Chamarande, Eve prosaïsée, sur les bords de la piscine du Brenner, attise les tentations, déclenche un désordre explosif. Appelée par la tentation, le désordre est une lecture du péché originel. Les réactions violentes qui viennent le préciser sont les révélations d'un péché de chair, d'une concupiscence jugée, par la morale chrétienne, infernale. Mlle de Chamarande est coupable de rendre l'homme coupable, de le rendre à cette concupiscence. Mlle de Chamarande est ce fruit défendu que Céline se plaît à placer au centre de son décor pour mieux le faire exploser.

La faute tient à Baden-Baden à l'enjeu d'une cupidité, d'une tentation selon laquelle le corps continue de s'amuser en dépit de toute pensée, de tout conflit idéologique. Le corps empêche l'individu de tenir son rôle moral. Le corps appelle le faste de l'argent, le gonflement des estomacs, et la transgression orgiaque. Ce corps pulsionnel porte l'espace de Baden-Baden à la dérive après l'avoir réveillé, après avoir démantelé sa face cachée, toute romantique¹⁹⁸. Ce corps pulsionnel fait de Baden-Baden un espace explosif (soutenu par l'annonce de l'attentat contre Hitler). Il faut partir avant l'explosion. Il faut quitter ce paradis souillé, sali par la compulsion du désir, mais alors discrètement, en fuyard. L'ellipse, soulignée par Alain Cresciucci, du trajet qui sépare Baden-Baden et Berlin, « donne [...] [à cette fuite] le sens d'une plongée en enfer¹⁹⁹ ». En faisant de Baden-Baden un paradis et de la suite du roman une chute vers l'inférieur, Alain Cresciucci amorce une lecture que nous tentons ici de développer.

d'une débâcle, ce qui signifierait, à rebours, que l'ordre nazi serait la seule garantie de l'ordre social, de la paix sociale. L'image du désordre cautionnerait ici une nostalgie de l'ordre et en soutiendrait toute la nécessité. Voir, James Steel, « Rigodon : Inquisition et absolution », in : *Actes du colloque international de Paris, L.-F. Céline, (2-4 juillet 1992), op. cit.*, p. 308 : « A en croire Céline, c'est en effet après l'attentat contre Hitler que tout a commencé à se dérégler en Allemagne [...]. Selon Céline, le chaos de l'Allemagne en 1944-1945 serait autant dû à la trahison de certains dignitaires nazis qu'aux bombardements alliés ! Et cette trahison est une occasion pour Céline de révéler une espèce d'empathie avec le Führer, on serait presque tenté de dire, avec son Führer. »

¹⁹⁷ Nord, p. 321.

¹⁹⁸ L'atmosphère romantique de Baden-Baden est notamment portée par le chant du *Roi des Aulnes*, mis en musique par Schubert et Loewe : « Vater !... ô Vater ! » (*Id.*, p. 326). Sur l'analyse de cette référence qui revient trois fois dans le texte de Nord, voir, l'article de Christine Sautermeister, « Les références culturelles allemandes dans Nord », in : *Actes du colloque international de Paris, L.-F. Céline, (2-4 juillet 1992), op. cit.*, p. 281-300.

¹⁹⁹ Alain Cresciucci, *Les territoires céliniens*, op. cit., p. 286.

4.2 Grünwald : sursis en purgatoire

Au charme illusoire de Baden-Baden, à son expression libertaire, s'oppose la géométrie de Grünwald (à Berlin), et précisément le bunker de la Chambre des médecins : par cette géométrie autoritaire, morbide, par une rigidité figurative, le lieu exerce son pouvoir de domination. Pourtant, apparaît en contraste un confort « moelleux », reposant, endormant. La chute des personnages dans le sommeil nous ramène vers l'idée d'une descente, vers la profondeur d'un refuge. Mais, l'expérience s'avère trompeuse : fausse profondeur, étalage dans du « mou », douce paralysie qui n'implique aucune progression, aucun retour vers soi, et maîtrise d'une entité supérieure. L'autorité maligne de l'organisation nazie attire à elle les entités affaiblies. Grünwald est ce refuge perverti qui empêche tout approfondissement intime, dénature, désindividualise peu à peu les personnages. Grünwald est un refuge qui se transforme en prison.

A travers la thématique du souterrain, Grünwald sert une protection problématique. Cachée dans les arbres, l'immense bâtisse montre un visage dévasté. L'indication est précise, le personnage cherche le numéro 16, un pavillon situé sur le trottoir de droite. Le vaste jardin laissé à l'abandon n'en est pas moins surveillé et protégé par les autorités nazies : « mines » et « barbelés » en assurent la sécurité intérieure. En visite guidée, les personnages se déplacent peu à peu vers l'intérieur du bâtiment : leur chute commence.

« Une cave sous les ronces », un « tunnel », Grünwald est bien un univers souterrain, un lieu infernal qui s'oppose au faste superficiel de Baden-Baden. De façon inaperçue – autrement dit souterraine –, l'espace de Grünwald, tout le quartier, ses pavillons, se fondent parfaitement dans les couleurs et les formes du paysage extérieur, dissimulant une bâtisse bien solide. Le bâtiment de Grünwald est en ruine, mais il reste un « palais » dans la bouche du narrateur²⁰⁰. Espace ambigu, Grünwald est vécu sous le signe de l'incertitude et de la méfiance, en sorte qu'à tout moment, une face apparente semble pouvoir se retourner contre les personnages. Les objets tombés, ébréchés, cassés, roulent comme pour avertir le personnage-narrateur de ces dimensions secrètes et souterraines. Grünwald met à nu, fait

²⁰⁰ Nord, p. 372 : « Je le vois! Encore un espèce de palais, demi-croulé, éventré... tout recouvert de vigne vierge... et torsades de fil de fer!... Le Parc Monceau est déjà désordre mais là alors un fatras! Plein de têtes de statues par petits tas comme si on venait de les jouer aux boules... dans le plâtre et le sable... tout cela devait être voulu, camouflage de ruines... »

tomber les apparences, agit comme un « purgatoire » où se trouve pesée la vérité des mots, des personnes, des objets.

Toute parole devient à Grünwald la proie des soupçons. La libre expression est anéantie, recadrée dans des limites astreignantes, celle des microphones et des dictaphones. La voix du sujet est suspecte, son être tout entier perd son individualité à Grünwald. Les lieux dirigent le sujet comme une marionnette. Les trois français ne semblent bons qu'à faire rire, guignols « espiègles » de passage, Grünwald leur échappe, Grünwald les maîtrise, les relègue à une fonction subalterne. Au-delà d'une parole contrainte à se taire ou à se déployer pour la simple valeur de son absurdité, ce sont les gestes des personnages qui restent maîtrisés. Dans ces conditions, la représentation s'étend vers un horizon autoritaire, à l'extrême duquel le sujet célinien se désindividualise.

Remontant à la surface du monde, les personnages savourent dans un exercice d'équilibre les quelques pas quotidiens qui leur sont accordés ; encadrée par des bordures minées, la voie est nette bien que « zigzagante », sans faille, dirigée dans un ordre qui refuse toute liberté. Si la mort physique ne menace que celui qui dérive, une mort plus grande semble dévaster celui qui se plie, rigoureusement soumis à cet ordre démesuré : la mort du libre-arbitre, de la libre pensée, de la libre parole, de la libre action. Sans liberté, sans retour vers lui-même, l'homme reste en attente sur le fil d'un parcours menacé d'explosion : à la question déjà impertinente d'un « Voulez-vous nous faire sauter ? », s'ajoute celle d'un « Quand voulez-vous nous faire sauter ?²⁰¹ ». L'horizon de Grünwald pose la représentation en sursis.

Le personnage Céline, dans une compromission marchande, en choisissant la protection de l'Ordre, de l'Autorité, tente de survivre à cet exil moral et physique. Le compromis de Grünwald agit comme un espace purgatoire : éloigné de lui-même, le personnage s'abandonne à la décision d'un pouvoir hiérarchique. Ainsi décide-t-on pour lui de son transfert à Zornhof. Ainsi le livre-t-on à l'expérience d'une chute infernale.

4.3 Zornhof : chute éternelle en enfer

La chute est éternelle, le sujet célinien, en pauvre pécheur, n'en finit pas de tomber. Sollicitant une chute infinie, irréversible, le dernier lieu visité par le personnage de *Nord*, Zornhof, incite à l'affaissement continu du sujet dans l'espace, ce que Bachelard appellerait

²⁰¹ *Ibid.*

un « sens du gouffre²⁰² ». Zornhof a beau prétendre à l'utopie d'un paysage nordique (de Berlin à Zornhof, la géographie indique le Nord), le lieu reste traité sous le schème d'un enfoncement infernal.

Zornhof est le lieu de la chute éternelle. Zornhof, à la condition de cette chute, fait figure de prison à ciel ouvert. Le sujet célinien est prisonnier de lui-même, de sa propre faute, sa propre existence. Ainsi apparaît la définition d'un enfer existentiel. De cet enfer, le chien Iago garde les portes. Victime lui-même d'une trahison²⁰³, il trahit son propre rôle : le Cerbère célinien laisse passer, entrer et sortir les personnages sans résistance. De toute façon l'espace de Zornhof, aussi ouvert soit-il sur l'infini des plaines prussiennes, est un lieu fermé, clôturé par le vide qui l'entoure. L'espace de Zornhof conforte ce principe hétérotopique selon lequel « les hétérotopies ont toujours un système d'ouverture et de fermeture qui les isole par rapport à l'espace environnant²⁰⁴ ». Par son ouverture, Zornhof isole le personnage célinien jusqu'à susciter chez lui un sentiment d'agoraphobie. Par ce sentiment d'agoraphobie, Zornhof suffit à sa propre clôture. Le lieu appartient à ces « hétérotopies qui [...] ne sont pas fermées sur le monde extérieur, mais qui sont pure et simple ouverture. Tout le monde peut y entrer, mais, à vrai dire, une fois qu'on y est entré, on s'aperçoit que c'est une illusion et qu'on est entré nulle part. L'hétérotopie est un lieu ouvert mais qui a cette propriété de vous maintenir au dehors²⁰⁵ ». Le sentiment d'exil, tel qu'il est préfiguré à travers l'écriture des lieux, correspond chez Céline à cet enfermement au-dehors.

Zornhof est un lieu ouvert qui retient le sujet au-dehors, c'est-à-dire qui l'enferme dans les marges de l'espace social et vital. Cet enfermement paradoxal se confirme à travers l'aspect limité et cadré des déplacements des personnages. Les sorties vers Moorsburg (ville la plus proche) et les excursions dans la plaine ou vers la forêt, sont obligées, non choisies. La gestuelle est recadrée dans des principes d'ordre vitaux qui forment le quotidien de cette vie à Zornhof. L'espace lui-même pose ses limites, les murs se resserrent autour des personnages, et reconduisent l'image de l'espace carcéral : à propos de Zornhof, le narrateur affirme que c'est « beaucoup moins bien que Grünwald, entre monastère et prison²⁰⁶ ».

Si Zornhof est un monde tout en largeur, qui déploie ses plaines à l'infini, vers des forêts de séquoias immenses, sa surface vallonnée, en creux et en trous, empêche tout mouvement de fuite – la tentative échouée du vieux Rittmeister est, à ce sujet, démonstrative.

²⁰² Gaston Bachelard, *La poétique de la rêverie*, op. cit., p. 128.

²⁰³ Iago fait penser au traître d'*Othello*. Ici, Céline renverse le propos en en faisant la victime d'une trahison, celle de son maître, le baron von Leiden qui affame son chien pour montrer qu'il n'a rien à manger.

²⁰⁴ Michel Foucault, *Les hétérotopies*, in : *Le corps utopique, les hétérotopies*, op. cit., p. 32.

²⁰⁵ *Ibid.*

²⁰⁶ *Nord*, p. 405.

L'infini des alentours, au-delà du manoir de Zornhof, reste une prison quand il empêche tout déplacement.

Les creux de l'espace-plaine se trouvent dissimulés dans l'homogénéité, la similitude, l'effet labyrinthique qui caractérisent la plaine. Déjà, avec la disparition des sentiers, le sujet observe sa propre disparition²⁰⁷. Sud ? Est ? Ouest ? – la plaine manque de forme ; insaisissable, elle désoriente. Plus encore, la plaine absorbe le marcheur, refuse l'aventurier. Faite de glaise, la plaine soumet les personnages à un effet de pesanteur. Cette « misère de terre²⁰⁸ » collante enlise les personnages²⁰⁹. Ce processus de chute dans la matière – bien connu²¹⁰ – ramène le sujet en-deçà de son origine, au moment de sa genèse où il n'est qu'argile, matière à modeler. L'enlissement formule la négation biblique du Paradis, ramène le sujet célinien à l'infini de sa propre chute. L'enlissement fait du monde infernal de Zornhof une unité sensible qui nie toute abstraction. L'envoûtement esthétique du personnage devant la plaine, qui surgit à quelques moments du texte célinien²¹¹, a tôt fait de se transformer en un en-voûtement physique. La terre retient l'homme prisonnier.

Zornhof prolonge le thème carcéral en prêtant une valeur infinie à la notion d'enfermement. Zornhof est construit par une circularité qui enferme le personnage. L'horizon du lieu est ainsi limité par une triple concentricité : pour Alain Cresciucci, « schématiquement, il existe trois cercles : le manoir, les environs et le lointain²¹² ». Loin de proposer un élargissement, cet espace concentrique propose un resserrement quand se confirme l'enfoncement progressif du personnage. L'espace représenté de Zornhof repose sur une circularité infernale qui mime, de façon microcosmique, la structure circulaire de l'espace de représentation global (qui comprend les trois romans) et son resserrement sur l'unité de la prison comprise, alors, comme « trou » carcéral. A partir de ce « trou », la verticalité décadente de l'espace représenté se laisse pressentir.

²⁰⁷ *Id.*, p. 604 : « surtout une plaine comme sur la carte toute en crevasse et sentiers, aux bouts en pistes et lacets... allant vers le Nord et puis l'Ouest... tortillant, revenant vers d'autres plaines... ». *Ibid.* : « La plaine jusqu'aux nuages... il est parti vers l'Ouest, qu'ils disent... pas du tout !... nous on l'a vu... Sud-Est !... pas vers Kyriz... pas du tout !... sur sa Bleurette... il s'est peut-être perdu ? »

²⁰⁸ *Id.*, p. 526.

²⁰⁹ *Id.*, p. 609 : « pas que les genoux, partis... tout le pantalon, par déchirures... et les coudes !... on a fait nos « petit Poucet », on a semé nos loques dans les glaises, loin derrière nous... on pourra nous retrouver facile à la trace... » Cet enlissement dans la glaise pourrait être complété par l'image du conte von Leiden (fils) noyé et enlisé dans la fosse à purin (*Id.*, p. 647), par l'image aussi des habitants de Hambourg (*Rigodon*, p. 862), englués dans le bitume fondu et brûlant sous la chaleur des phosphores.

²¹⁰ Pensons à l'enfoncement vertical de Bardamu dans la banlieue de Rancy (*Voyage*), pensons à l'enfoncement de Ferdinand dans le lieu de Rochester (*Mort à crédit*), pensons à l'enfoncement de Ferdinand dans l'écurie de la garnison militaire (*Casse-pipe*).

²¹¹ Voir, *Nord*, p. 501-502.

²¹² Alain Cresciucci, *Les territoires céliniens*, *op. cit.*, p. 295.

Zornhof oppose à l'horizontalité apparente, à la dimension infinie et homogène des plaines, une « complexe organisation verticale » qui oriente la représentation dans un processus de chute. Pour Alain Cresciucci, l'image de Zornhof qui occupe une grande partie du second roman dans la trilogie, fait de « l'Allemagne, un grand creux virtuel parce qu'[...]elle risque à tout moment d'être, littéralement, enfoncée, sous terre²¹³ ». La virtualité de cette profondeur ne mène pas au sens libérateur de la fiction célinienne²¹⁴, mais propose un ailleurs au sein même de la réalité. Il y a « virtualité » parce que cette profondeur répond à une négation, un rejet au sein de la réalité : cette profondeur qui empêche la progression du voyage, à l'infini, vers le Nord, qui en renverse le sens ascensionnel, entraîne l'espace représenté vers un non-lieu, une hétérotopie.

L'hétérotopie célinienne repose dans *Nord* sur une lecture progressive de la « mauvaise place », condamnant la représentation sous les marques d'une chute, celle de l'espace représenté. Baden-Baden, Günwald et Zornhof transforment l'unité paradisiaque en un enfer illimité. Ce monde infernal contient paradoxalement – puisqu'il est illimité – les marques du souvenir carcéral. Sous les signes d'une chute, la représentation se nie (négation de l'horizon utopique ascensionnel) et s'illimite en même temps (descente infinie – horizon hétérotopique). L'extension paradoxale, et toujours oppositionnelle, de la chute, permet de mieux comprendre comment la représentation célinienne opère tout en se niant simultanément dans les romans de la trilogie allemande. La chute solutionne l'étendue essentielle à l'accomplissement de la représentation, mais soulève simultanément la question de l'enfermement et du blocage carcéral. Par cette ambivalence, la chute célinienne s'installe bien comme « solution hétérotopique » pour la représentation.

La succession de lieux qui déterminent, entre *D'un château l'autre* et *Nord*, l'expérience du personnage, suffit à poser le problème de l'enfermement et à freiner le développement progressif du voyage. L'espace représenté, à première vue étendu, vers le Nord, comprend en interne un réseau structurel, relationnel de lieux qui substitue au terme du

²¹³ *Id.*, p. 307.

²¹⁴ Telle qu'elle se précise dans *Guignol's band* par exemple.

déplacement celui de l'emplacement, et à celui de l'emplacement celui de l'enfermement. Le niveau structurel de l'espace de représentation met à mal, en interne (espace représenté), la forme étendue qui lui permet pourtant de naître et de se maintenir. La représentation du voyage dans l'espace étranger, sa dynamique ascensionnelle guidée par « un tropisme du Nord », est déstabilisée par cet enfermement, première spécificité de l'exil.

L'exil, davantage qu'un thème, s'affirme comme un schème concurrentiel en face du « tropisme du Nord ». L'exil force la ligne ascensionnelle du voyage à s'arrêter, ramène le déplacement au point stable de sa négation : la prison. L'exil, c'est le déplacement comme nié de l'intérieur par la conscience de sa propre fin qui transparait à travers cette logique carcérale. L'exil frappe le voyage célinien et, derrière, le sujet célinien en leur exposant l'image de leur négation. L'ailleurs que propose l'exil, c'est celui de cette négation, cachée au cœur de la réalité, de l'expérience du personnage, de ce voyage. L'ailleurs de l'exil, c'est la face cachée, niée, le « non » qui s'inscrit sur chaque élément de la représentation (et de l'espace représenté), qui transforme le lieu étranger en prison.

Sous le dénominateur commun de la « prison », le lieu étranger ne saurait accorder une étendue suffisante à la représentation. Il enferme le sujet et se définit comme un enfermement. La contraction de la représentation, liée à cet enfermement, empêche l'étendue horizontale. L'horizon n'existe que par négation, niée en sa valeur extensive. La seule direction que peut prendre la représentation est celle d'une chute. L'image de la chute conforte, dans *Nord*, à la fois l'enjeu extensif de la représentation et sa contrainte hétérotopique : celle de la prison comprise comme un « trou » éternel dans lequel le personnage n'aurait jamais fini de chuter. Le phénomène de chute est une manière pour la représentation célinienne de s'étendre au cœur même de sa négation, de se réaliser à contresens de son horizon utopique.

b) L'horizon temporel de la représentation nié par l'hétérochronie de la mort

1. Résistance du passé : la répétition morbide de l'Histoire

L'exil fausse le voyage, sa direction et sa détermination. L'ailleurs proposé par l'horizon que constitue, sur le plan narratif, l'image du Danemark, se transforme en un ailleurs négatif, carcéral, qui nie le voyage, le sujet. L'exil apparaît alors comme un

mouvement faussé, coupable. L'exil trame à la fois le sens de l'erreur à l'intérieur du voyage célinien et le sens d'une condamnation qui prend la forme d'un enfermement et d'une chute.

Cet enfermement déteint aussi sur le plan temporel de l'histoire, étendu dans une Histoire qui tend alors à se replier sur elle-même. L'ailleurs uchronique de l'Histoire – cette inscription de l'événement narré au cœur d'une évolution diachronique qui le dépasse –, est contesté, porté à sa négation.

1.1 Constance du passé et immobilisme temporel

L'Histoire, support d'une durée transformatrice, se contredit quand elle immobilise le temps du récit. Le temps du passé, qu'incarnent certains lieux, comme le Château de Siegmaringen, la ville thermale de Baden-Baden²¹⁵, ou le vieux manoir de Zornhof, contamine le présent du personnage. Si le narrateur décrit les lieux comme des décors d'« opérette²¹⁶ », de « grand luxe vieillot, très capitonné, rassurant...²¹⁷ », décor parfait mais bel et bien fané, c'est aussi la résistance des lieux qui transparaît. Le passé refuse de « passer »²¹⁸, et le présent en réinvestit les rôles. Les ruines du passé continuent d'être habitées.

Le château de Siegmaringen, présenté comme tordu, qui pench[e] plutôt sud que nord!²¹⁹ », se maintient tout de même dans une aspiration hiérarchique par sa structuration verticale. Le château, dont l'équilibre apparaît précaire, semblable à un château de cartes²²⁰, résiste. Le régime de Vichy, ruiné mais pathétiquement résistant, à l'image de ce château, se glisse dans ce moule aristocratique : le Maréchal Pétain agit tel ce roi, suivi par une cour (les ministres, par rang, à distance protocolaire, lors de la balade quotidienne en bord du

²¹⁵ La ville de Baden-Baden a été fondée par les romains en 80 av. J.-C., ceux-ci y découvrant une source d'eau chaude. Cette histoire romaine de la ville ressort lors des promenades que le personnage effectue aux côtés de Mme von Seckt.

²¹⁶ *D'un château l'autre*, p. 102.

²¹⁷ *Nord*, p. 316.

²¹⁸ *D'un château l'autre*, p. 104 : « Tout ce château de Siegmaringen, fantastique biscornu trompe-l'œil a tout de même tenu treize... quatorze siècles ! » Rappelons avec Andréa Loselle que « le château de Siegmaringen est important non seulement parce que le gouvernement de Vichy y a été déplacé mais aussi parce que les ancêtres du château, la famille Hohenzollern-Siegmaringen, ont fondé des dynasties ou, comme le dit Céline dans une interview, le château est « le nid de la dynastie mère de l'Europe [...] ». [voir : *Cahiers Céline 2, Céline et l'actualité littéraire II (1957-1961)*, Paris, Gallimard, 1976] ». Voir Andréa Loselle, « L'Histoire en palimpseste : la querelle des deux races chez Céline », in : *Actes du colloque international de Paris, L.-F. Céline, (2-4 juillet 1992)*, op. cit., p. 207.

²¹⁹ Le sens de la pente n'est pas anodin, quand il insiste sur la déréalisation d'un « tropisme du Nord ».

²²⁰ Rappelons, par analogie, que le narrateur insiste sur le nombre de « cartes d'alimentation » que possèdent ceux qu'il nomme les « nababs » du château par opposition à la population du *Löwen*.

Danube) qui se partage les différents niveaux du château, sur six étages, dans une logique hiérarchique.

A Baden-Baden, les lieux maintiennent une Histoire (le passé romain) suffisante à exercer une pression nostalgique, à évoquer le repli de l'Histoire présente sur son passé. Couvert de nostalgie, l'espace de Baden-Baden devient la répétition non actualisée de son passé et cherche à s'inscrire dans la légende. Le décor de Baden-Baden, qui s'ouvre avec la promenade de Mme von Seckt, est traité par Céline sous une modalité ironique.

[...] avant d'aller un peu plus loin à « l'enclos des roses »... la promenade finissait là... depuis les Romains... les premiers Thermes, elle finit là... vous devez prendre quelques repos... « l'enclos des roses » ne veut pas de truands ! valets-la-sauvette !... saucissons !... l'enclos des roses ne s'offre qu'aux promeneurs de bon ton... les fleurs sont là depuis Tibère...²²¹

Le jardin, petit idylle, utopie, ataraxie, rejette la vie, le mouvement, pour quelque repos éternel. L'espace devient une mascarade, les lieux et les sujets n'étant abordables qu'en rapport au passé, à travers une nostalgie qui facilite l'entrée du mythe, de la légende. De la jeunesse de Mme von Seckt jusqu'aux siècles de l'Antiquité, c'est sur son passé que veille Baden-Baden, cet « enclos » où les « roses » ne semblent pas faner, où « les fleurs sont là depuis Tibère », bien enfermées, bien conservées.

A Zornhof, le passé résiste au présent de manière comique, quand il devient l'expression d'une hystérie ou d'une sénilité : l'exemple de Frau Kretzer possédé par le souvenir de ses deux fils, l'exemple du Rittmeister partant en croisade sur sa jument Bleuette, l'illustrent. Plus largement, Zornhof est un lieu investi par l'ancienne noblesse, nostalgique du royaume prussien : la photo de *Frédéric II* a tendance à remplacer celle d'Hitler²²². Christine Sautermeister précise que Neuruppin (transposé dans *Nord*, sous le nom de Moorsburg, ville voisine de Zornhof), « est également connu comme étant par tradition une ville de garnison dont le souvenir est lié au nom de Frédéric II. [...] le prince royal, futur Frédéric II, servit huit ans de 1732 à 1740 à la tête de son régiment²²³ ». Selon Christine Sautermeister encore, certains personnages comportent les traits caricaturaux de Frédéric II. Le Landrat par exemple, Otto von Simmer, est l'objet de cette comparaison : « ancien colonel des uhlans de l'impératrice », « présenté comme dangereux, “ absurde et méchant ” (p. 407) par Harras

²²¹ *Nord*, p. 316.

²²² *Id.*, p. 411 : « ah, et un « chromo » de Frédéric... je n'avais pas vu ! partout partout des “Frédéric”... plus que des Hitler ! En bas chez le vieux au moins cinq ! »

²²³ Christine Sautermeister, « Les références culturelles allemandes dans *Nord* », in : *Actes du colloque international de Paris, L.-F. Céline, (2-4 juillet 1992)*, p. 290.

sensé détester les nazi (p. 402) », et « qui n'en est pas moins l'exécuteur sadique des consignes du Reich ». Le personnage du Landrat contiendrait même les traits de cette sexualité indéfinie que Voltaire attribue à Frédéric II dans ses *Mémoires*²²⁴. L'incarnation de Frédéric II, à travers le personnage du Landrat, justifie l'ancrage passéiste de l'Histoire. Ce monde désuet entraîne une parole désuète, sous la confusion d'un Céline pris ironiquement pour un Voltaire, se devant d'écouter et de vérifier le « parfait » français de la vieille comtesse Tulff-Tcheepe²²⁵.

1.2 La répétition du « même en pire²²⁶ » ou l'hétérochronie du crime historique

Le temps historique est présent comme « passé », mais il immobilise le récit. C'est un passé qui arrête le temps et emprisonne le personnage dans les travers de l'Histoire. L'Histoire module le décor des romans de la trilogie allemande pour donner un sens dramatique au récit. Comme l'écrit Alain Cresciucci, « parcourir les couloirs du château [et plus largement de tous ces lieux], c'est montrer les strates de son développement fondé sur le crime²²⁷ ». La structure verticale du château de Siegmaringen est une manière pour Céline de poser derrière l'apparence, la hauteur du château, un monde souterrain dans lequel se réfugieraient les vestiges du passé.

[...] quatorze siècles d'Hohenzollern ! sapristis sapeurs cachotiers !... tout l'afur était sous le Château, les doublons, les rivaux occis, pendus, étranglés racornis... les hauts, le visible, formidable toc, trompe-l'œil, tourelles, beffrois, cloches... pour le vent ! miroir aux alouettes !... et tout dessous : l'or de la famille !²²⁸

La face visible du château serait investie par le présent, celui du récit, du régime de Vichy qui en investit les lieux. Or, ce présent, cette surface apparente, illusoire, reste influencée et régie par un aspect souterrain qui conserve les données historiques du passé. Ce passé est notamment représenté par les héritiers de la dynastie Hohenzollern qui hantent les lieux en cachette, fantomatiques – surgit à un moment précis du récit la vieille princesse

²²⁴ *Id.*, p. 290-291.

²²⁵ Pour Christine Sautermeister, les consonnes du nom de la comtesse rappellent celles du nom du Baron dans *Candide*.

²²⁶ Nous empruntons, pour ce sous-titre, la formule à Marie Hartmann, *L'envers de l'Histoire contemporaine*, *op. cit.*, p. 97.

²²⁷ Alain Cresciucci, *Les territoires céliniens*, *op. cit.*, p. 280.

²²⁸ *D'un château l'autre*, p. 107.

Hermilie Hohenzollern²²⁹. Ce passé relève du crime, physique et matériel (or), ainsi que le laisse entendre le narrateur célinien, ainsi que l'illustre, quelques pages plus loin, la description des portraits qui hantent le château, comparés au criminel « Landru », qualifiés de « monstres » ou de « démons » fascinants.

De façon plus comique, cette vision criminelle de l'Histoire est revisitée dans *Nord* à travers la généalogie de la famille von Leiden : les conflits d'héritage suffisent à motiver les crimes étranges qui se préparent ou s'accomplissent dans l'enceinte de Zornhof. L'Histoire prend chez Céline un sens pulsionnel, quand elle s'intègre comme un système de répétition fondé sur le crime²³⁰. Ce fond criminel extrait l'Histoire de toute logique, et par-là de toute maîtrise. Ainsi pouvons-nous soutenir, avec Marie Hartmann que :

En-dehors de sa dimension stratégique, le fatalisme célinien signifie, avec son pessimisme, que non seulement l'Histoire est destruction mais qu'en outre l'homme ne la maîtrise pas. Il repose sur une mise en cause simultanée de la raison et de la volonté comme capacités à diriger un monde qui semble régi par le désir de meurtre comme *factum moderne*, et par le hasard²³¹.

Plus précisément, le crime repose sur cette opposition binaire entre les privilégiés et le peuple. L'Histoire ressasse cette opposition, réactive cette dichotomie de façon irréversible. L'Histoire de la collaboration française dans l'enclave de Siegmaringen est à ce sujet très pertinente, lorsque l'image de la plèbe médiévale sert la description des 1142 réfugiés affamés²³², se partageant quelques tickets de ravitaillement, tandis qu'en contrepartie les hauts dirigeants français (collaborationnistes / régime de Vichy) se répartissent de façon hiérarchique les différentes annexes du château Hohenzollern.

Dans *Nord*, la division entre faibles et puissants est réhabilitée. Si, dans *D'un château l'autre*, le problème de la faim donne lieu à une scène exemplaire, opposant le peuple situé autour du pont-levis aux privilégiés du château, dans *Nord*, le traitement de ce problème

²²⁹ *Id.*, p. 121.

²³⁰ Sur le sens répétitif de la pulsion ou « compulsion de répétition », voir le texte de Sigmund Freud, *Au-delà du principe de plaisir* (1920), in : *Essais de psychanalyse*, *op. cit.*, p. 41-115. Marie Hartmann cite aussi quelques allusions parodiques qui seraient tirées de *Considérations actuelles sur la guerre et sur la mort* (1915), in : *id.*, p. 7-40. Voir : *L'envers de l'Histoire contemporaine*, *op. cit.*, p. 157 : « Il [Freud] ajoute cette remarque devenue fameuse : “ C'est ainsi qu'à en juger par nos désirs et nos souhaits inconscients, nous ne sommes nous-mêmes qu'une bande d'assassins. ” De même, Céline répète que “les assassins sont parmi nous ” [N, p. 658 / traduction de “ *ich bien der möderer* !”, sous-titre du film de F. Lang, *Le Maudit* (1931)] et que l'Histoire se déroule en “boucherie” [N, p. 492] ». Plus largement, ce fatalisme de Céline est, selon Marie Hartmann, appuyé sur un mélange parodique des pensées de Pascal, de Freud, et de Nietzsche (*L'envers de l'Histoire contemporaine*, *op. cit.*, p. 159 : « “L'éternel retour ” devient la fête de l'Apocalypse et à la “joie du devenir ”, répond la “terreur du temps ” »).

²³¹ Marie Hartmann, *L'envers de l'Histoire contemporaine*, *op. cit.*, p. 155.

²³² Voir *D'un château l'autre*, p. 118-119.

apparaît de manière plus étalée dans le récit. A la communion des repas, ces *mahlzeit* où l'on sert de la soupe tiède, où se réunissent les « affamés », aux recherches de la « boule » quotidienne, du pain du jour, s'oppose la table bien garnie des von Leiden, le côté des puissants.

La distribution des rôles se répète selon cette dichotomie qui tire son autorité de sa simplicité. Bien assise sur son passé, l'Histoire apparaît comme une infinie répétition du crime qui la façonne. Cette répétition stabilise le passé dans le présent, mais replace aussi ce présent dans une logique irréversible, car non corrigible : « l'Histoire ne repasse pas les plats », affirme le narrateur célinien. La répétition est vaine, parce qu'elle n'apporte aucune transformation de nature, mais seulement de degré (décadence). Cette maintenance immobilise le texte sur son passé sans prétendre à aucun avenir. Ce passé construit par la répétition, envenime le présent, le paralyse. Ce passé banalise les événements du présent et de l'avenir en leur supprimant leur valeur d'ouverture, leur caractère inédit, en les rattachant à une réécriture de l'Histoire « du même en pire²³³ ».

L'Histoire désannexe incessamment le présent de ses préoccupations, pour le ramener vers quelque origine criminelle. Le présent du récit célinien, celui de la guerre, celui de l'exil, est rapporté à un passé qui en définit la logique, le fonctionnement négatif. Sans pouvoir échapper à ce passé négatif, à cette répétition de l'Histoire et de ses crimes, le présent de l'histoire est comme nié de l'intérieur. Il perd son essence pour être investi par cet ailleurs historique qu'il refuse de voir. Cet ailleurs historique, occupé par l'image du crime, fait de la mort cette hétérochronie que le récit célinien refuse de voir, d'entendre, et qui dirige pourtant le plan structurel de la représentation, son contenu aussi.

Selon Marie Hartmann, « pour Céline, l'Histoire, c'est la guerre et la mort sans raison ». Tout avenir du texte est menacé par l'image d'une guerre ou d'une mort prochaine. La dictée de l'avenir, au sein du récit célinien, convient seulement à un processus de dramatisation. Cette dramatisation valorise la dégradation qui oriente le schème historique dans le texte célinien. Au surplace narratif (enfermement / chute) qu'implique la détermination d'un récit carcéral, s'ajoute ce temps circulaire. Cette circularité du temps est liée au sens répétitif de l'Histoire. Cette circularité influe sur la représentation romanesque célinienne, sur la structure narrative du texte. Si c'est à travers l'Histoire que l'espace romanesque célinien cherche son

²³³ Marie Hartmann, *L'envers de l'Histoire contemporaine*, op. cit., p. 97 : « [...] l'Histoire est répétition du "même en pire". Niant tout progrès, c'est-à-dire toute direction autre que mortifère à l'Histoire, le texte montre l'identité entre Histoire et guerre. »

étendue (nécessaire à la représentation), c'est aussi à cause de l'Histoire qu'il finit par se resserrer.

Un schéma répétitif entraîne l'Histoire dans une temporalité circulaire, négative, puisqu'elle perpétue le crime. Cette répétition morbide de l'Histoire offre un horizon temporel négatif à la représentation célinienne. L'Histoire, par cette circularité, cesse de construire un horizon utopique, d'associer la durée à une projection du récit vers son sens à venir, de détacher cet avenir du passé.

2. Un avenir tronqué : l'annonce morbide de l'Histoire

Des récits proleptiques, ou récits prédictifs²³⁴, qui s'insèrent autour ou à l'intérieur du récit principal, incitent le texte célinien à se projeter vers un avenir. Or, chacun de ces récits annonce un crime, une mort, une fin qui justifie, sur le plan de l'histoire, le sens négatif de l'Histoire, sa circularité et sa vanité. Trois récits, plus précisément, peuvent être distingués : sous la forme d'une hallucination dans *D'un château l'autre*, sous la forme d'une méditation dans *Nord*, sous la forme d'un délire dans *Rigodon*. La place annexe réservée à ces récits – qui pourraient être supprimés sans que cela ne perturbe la progression globale de la narration – explique leur caractère hétérochronique. Ces récits s'insèrent de manière arbitraire dans le texte célinien. Si leur introduction reste bien calculée par l'auteur, il n'en reste pas moins qu'il donne l'impression d'une énonciation incontrôlée, qui dépasserait l'énonciateur célinien (associé au personnage en focalisation interne), s'inclurait contre sa propre volonté.

Avec chacun de ces récits, le temps historique, sur lequel repose le récit célinien, se contracte, participant à un effet de dramatisation. Cette contraction temporelle conforte l'intensité dramatique du récit célinien, mais met en défaut l'étendue nécessaire à la représentation. Paul A. Fortier étudie cette « vision prophétique » comme un des procédés stylistiques céliniens. S'il s'intéresse, dans son article, aux premiers écrits céliniens, de la thèse du docteur Destouches sur Semmelweis au récit de *Guignol's band*, sa conclusion pourrait se rapporter aux romans de la trilogie allemande :

²³⁴ Voir, Gérard Genette, *Discours du récit*, op. cit., p. 224 : « Il semble aller de soi que la narration ne peut être que postérieure à ce qu'elle raconte, mais cette évidence est démentie depuis bien des siècles par l'existence du récit "prédictif" sous ses diverses formes (prophétique, apocalyptique, oraculaire, astrologique, chiromantique, cartomantique, oniromantique, etc.), dont l'origine se perd dans la nuit des temps – et, au moins depuis *Les Lauriers sont coupés*, par la pratique du récit au présent. » Genette précise en note qu'il « emprunte ce terme ["prédictif"] à Todorov, *Grammaire du Décaméron*, La Haye, 1969, p. 48, pour désigner tout espèce de récit où la narration précède l'histoire. »

Qu'il s'agisse de l'évocation d'un fait historique qui se place chronologiquement avant, ou bien après les événements relatés, d'une satire ou d'une méditation calme et désespérée, chacun des quatre textes étudiés commence par un court passage sans lien logique avec l'action qui suivra, mais qui contient la quintessence de tout ce qui va se dérouler. Sans le savoir, le lecteur de ces textes a donc appris tout ce qui se passera au cours des événements ultérieurs avant même de lire leur évocation. Le même procédé est souvent utilisé à l'intérieur des romans, lorsqu'il s'agit de présenter une partie importante de l'action²³⁵.

L'hallucination qui surprend le personnage dans *D'un château l'autre* appartient au récit de Meudon, récit ultérieur au récit de l'exil, mais placé en amont dans le texte célinien de manière à annoncer, par avance, la fin et l'enjeu de ce récit d'exil. Dans *Nord*, la méditation qui donne lieu au récit de Felixruhe contient des thèmes développés dans l'épisode suivant, celui de Zornhof. Le récit de Felixruhe s'intègre dans le récit d'exil, sans décalage sur le plan énonciatif. Dans *Rigodon*, le délire appartient au récit de Meudon, au temps et au lieu où s'élabore l'énonciation narrative, sans être inséré dans un prologue séparé du récit d'exil (comme dans *D'un château l'autre*). Le délire de *Rigodon* vient briser le temps du récit de l'exil, le stopper pour l'inscrire dans une vision qui avertisse préalablement le lecteur de la fin du récit qu'il est en train de lire.

Ces trois récits fonctionnent comme des mises en abyme. Paul A. Fortier s'appuie sur le propos de Jean Ricardou qui voit dans cette spécularité une manière de « briser à jamais la forme linéaire et univoque du roman traditionnel²³⁶ ». Cette linéarité, nous l'avons vu, répond à une utopie chez Céline, à cet horizon temporel tracé par une vision progressive de l'Histoire mais aussi de l'histoire, appuyée sur le modèle d'une « flèche du temps ». L'enjeu diachronique et progressif de l'Histoire est rompu par ces récits qui mettent en abyme un récit principal.

Plus précisément, il s'agit dans les romans de la trilogie allemande, comme pour les textes antérieurs étudiés par Paul A. Fortier, de « place[r] toujours les mises en abîme²³⁷ avant l'action qu'elles résument. Elles fonctionnent donc comme prophétiques²³⁸ ». Cette mise en abyme prophétique permet de substituer à la linéarité progressive et utopique du temps narratif, une circularité, un temps narratif capable de revenir sur lui-même, vers ce qui a déjà été dit, annoncé. Paul A. Fortier remarque, à travers « cette structuration des textes, [que] la

²³⁵ Paul A. Fortier, « La vision prophétique : un procédé stylistique célinien », in : *La revue des Lettres modernes, L-F. Céline, volume 1, op. cit.*, p. 52.

²³⁶ Jean Ricardou, *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1967, p. 171-190.

²³⁷ Nous respectons ici l'orthographe utilisée par Paul A. Fortier.

²³⁸ Paul A. Fortier, « La vision prophétique : procédé stylistique célinien », in : *La revue des Lettres modernes, L.-F. Céline, volume 1, op. cit.*, p. 53.

perfection de l'action se place toujours dans le passé, par rapport au déroulement de son action²³⁹ » – de-là en déduit-il le passéisme de Céline. Dans les derniers romans, cette circularité nous semble moins l'appui d'un discours nostalgique qui traverserait le récit, ainsi mis en abyme, que le témoignage d'une impasse narrative, selon laquelle la narration ne saurait ramener son récit qu'à l'instant de sa propre mort. C'est cette vision de la mort, commune, aux trois récits prophétiques de la trilogie allemande que nous voudrions ici étudier.

Si le récit prophétique, appuyé sur une mise en abyme, énonciation proleptique ou prédictive, annonce à un récit principal ou global son avenir, cet avenir est chez Céline tronqué par la vision de la mort. Plus encore, en ayant recours à la prédiction, à la prophétie, à la prolepse, le récit célinien se gâche délibérément son avenir : un avenir annoncé, n'est-il pas un avenir déjà mort, privé de cette essence inédite qui garantit son mouvement, son énergie ? L'annonce d'un avenir est une manière d'enfermer cet avenir dans un « déjà dit », et le récit dans une circularité discursive qui empêche sa pure progression, son ouverture dynamique.

2.1 La vision proleptique de Caron

Dans l'hallucination située à la fin du prologue de *D'un château l'autre*, le personnage Céline, descendu en bord de Seine soigner sa patiente Mme Niçois, est surpris par la vision d'un bateau-mouche, nommé *La Publique*, sur lequel apparaissent des personnages fantastiques ou ectoplasmiques :

Je suis pas descendu pour vous perdre !... raison que je fasse attention !... je vois un peu flou... je vous ai dit... la place ex-Faidherbe et le quai... pas d'éclairage et pourtant je vois les personnes... ces sortes de personnes... et le bateau-mouche... oh, le bateau-mouche, bien plus net !... pas en illusion du tout !... et tous ces espèces qui vont, viennent, traversent la place... et rebroussement chemin... question bateau tout gâteaux que je suis, j'ai pas perdu son nom de vue, son écusson : *La Publique*... ni son numéro : 114, voilà les faits !²⁴⁰

Cette scène fantastique s'apparente à un récit proleptique quand le bateau-mouche est assimilé à « la barque à Caron²⁴¹ », c'est-à-dire à une image annonciatrice de mort. La narration de cette scène fantastique est proleptique par rapport à l'histoire racontée dans le

²³⁹ *Ibid.*

²⁴⁰ *D'un château l'autre*, p. 70-71.

²⁴¹ *Id.*, p. 74.

récit d'exil. Au-delà d'un rôle articulatoire, permettant le glissement du récit de Meudon (qui illustre l'espace-temps de l'énonciation) au récit de l'exil²⁴², l'hallucination détermine par avance le trajet de l'exil, sa forme, sa destination, en le soumettant à la prise de conscience initiale de sa propre fin.

Susanne Zymla²⁴³ précise que l'image remaniée de Caron, « pendant célinien du psychopompe Charon de la mythologie gréco-latine », apparaît dans *D'un château l'autre* comme elle était apparue dans *Féerie pour une autre fois I*²⁴⁴ après une scène conflictuelle (avec le destinataire du livre), posant l'énonciateur dans un état de tension. La figure mythologique surgit comme par procédé d'autopunition, et l'image qu'en donne Céline se trouve transformée dans ce sens :

Il semble que sa fonction première consiste en la correction des personnes, « le règlement des goujateries ». Il s'agit d'une punition corporelle pour laquelle Caron se sert de la rame qui constitue un des éléments indispensables au personnage de Caron dans l'imagination de Céline – un signe-clé qui apparaîtra de nouveau dans *D'un château l'autre*. Dans la mythologie grecque antique, il n'y a apparemment aucun exemple attesté d'un Charon qui frappe les morts de sa rame. Par contre, nous trouvons ce motif dans la Comédie divine de Dante dans le chant III de « l'Enfer » : « Charon le diable aux yeux roux comme braise / leur fait signe et recueille ses ombres ; / sa rame bat le mort qui va traînant. (v. 109-111) »²⁴⁵.

La culpabilité de l'énonciateur – Christine Sautermeister parle à propos de *Féerie I* du « roman de la mauvaise conscience²⁴⁶ » – fait naître l'image d'un dieu punisseur. Céline se sert de ce motif dantesque pour reconstruire une image violente de Charon, dont la cruauté prend toute son ampleur dans *D'un château l'autre*. Caron, image moraliste, punit « les maudits », ceux qui ont diffamés le nom de Dieu, ceux qui refusent de payer leur obole, à grands coups d'aviron. Or, cette cruauté devient arbitraire quand chez Céline le châtiment s'applique à « ceux qui paient et [à] ceux qui ne paient pas » : « sa façon que personne lui

²⁴² A ce sujet, Yves Antoine remarque très justement la conjonction des deux fleuves, la Seine et le Danube, permettant un déplacement spatio-temporel, le passage du lieu parisien au lieu de Siegmaringen, du temps de la narration au temps du récit. Voir, *Recherches sur l'espace romanesque dans la Trilogie de L.-F. Céline*, op. cit., p. 77 : « Le fleuve, élément spatial et élément géographique est utilisé comme moyen stylistique par l'auteur afin de lier artistiquement deux lieux, deux situations, deux temps différents et espacés. »

²⁴³ Susanne Zymla, « Une représentation fantastique de la mort chez Céline : le personnage mythologique de "Caron" », in : *Actes du colloque international de Paris, L.-F. Céline, (1^{er}-5 juillet 1994)*, op. cit., p. 245-253.

²⁴⁴ *Féerie pour une autre fois I*, p. 69. Voir : Susanne Zymla, « Une représentation fantastique de la mort chez Céline : le personnage mythologique de "Caron" », in : *Actes du colloque international de Paris, L.-F. Céline, (1^{er}-5 juillet 1994)*, op. cit., p. 248 : « C'est en tenant compte de cette atmosphère d'hostilité que l'apparition de Caron dans *Féerie pour une autre fois I* doit être considérée. L'évocation de Caron succède à une réaction du narrateur qui, à première vue, pourrait s'interpréter comme un premier pas vers une auto-critique, comme si les attaques continuelles du lecteur fictif avaient enfin leur effet. »

²⁴⁵ *Id.*, p. 249.

²⁴⁶ Christine Sautermeister, *Céline vociférant (ou l'art de l'injure)*, op. cit., p. 228.

manque !... la loi, quoi !... la loi !... et que ça raque !... te dis !...²⁴⁷ ». L'image moraliste cache un fond criminel qui permet au sujet célinien, face à elle, de se poser en victime, de renverser les rôles. Caron incarne la nature criminelle de l'Histoire, l'infinie répétition du crime. Ce crime devenu intemporel, s'insère dans une représentation mythique.

Chacun, quel qu'il soit, doit payer sa mort. L'égalité ne s'ajuste que devant la souffrance, devant les crimes de l'Histoire. La souffrance célinienne s'illustre par le récit de l'exil qui s'ouvre dans *D'un château l'autre*, après cet épisode halluciné. Le récit de l'exil figure ce temps d'attente et de souffrance, encadré par l'image d'une dette à payer, de cette « mort à crédit ». L'image de Caron, plus qu'une simple introduction au récit principal, celui de l'exil, en constitue à la fois l'objectif et l'obstacle : cette dette que le personnage doit remplir envers sa propre mort.

La fonction proleptique de ce récit halluciné repose sur un processus de réalisation. Il s'agit de donner une réalité à cette vision, afin que celle-ci puisse jouer un rôle déterminant par rapport à l'ensemble du récit (récit principal). Yves Antoine, dans son travail de thèse, remarque cette volonté de donner une « réalité » à la scène observée :

La parole de Céline qui témoigne de ce qu'elle a devant les yeux ne peut être mise en cause par le lecteur, d'une part, parce que les indications spatiales, omniprésentes ancrent le récit dans la réalité, et d'autre part, parce que Céline se situe dans le déroulement de la scène comme « médecin du total scrupule », « le positivisme en personne » !²⁴⁸

Le narrateur se sert des données géographiques, décrivant la descente du personnage vers le Bas-Meudon, et de sa figure scientifique (de médecin) pour appuyer la réalité de sa vision. L'insistance palie l'incertitude du personnage. Il s'agit d'éviter la seule assimilation de la scène à un délire, ou plutôt d'inscrire ce délire sur le plan réalisé du récit²⁴⁹.

Par volonté de ramener la vision du côté de la réalité, Céline « vulgarise » le mythe de Caron. Pour Yves Antoine, le Caron de Céline ressemble moins au traitement gréco-latin du mythe, qu'à une image d'Epinal du XVIII^e siècle : Caron apparaît « en genre redingote brodée larmes d'argent, et casquette brodée or²⁵⁰ ». L'image plus populaire du nautonier serait renforcée par le remaniement orthographique opéré par Céline, avec la disparition du « h ». Ce processus de démythification s'accroît quand la scène prend une allure comique,

²⁴⁷ *D'un château l'autre*, p. 80.

²⁴⁸ Yves Antoine, *Recherches sur l'espace romanesque dans la Trilogie de L.-F. Céline*, op. cit., p. 82.

²⁴⁹ Cette scène situe le texte célinien à l'opposé de la déréalisation du voyage observée sous l'angle utopique de la représentation.

²⁵⁰ Yves Antoine, *Recherches sur l'espace romanesque dans la Trilogie de L.-F. Céline*, op. cit., p. 88.

l'écriture célinienne visant à « parfaire une caricature qui allège le mythe de son panache ancien²⁵¹ ».

A prendre appui sur des détails réalistes, sur cette géographie du Bas-Meudon, à vulgariser l'image mythique de Caron, le personnage se protège de l'hallucination, mais finit, paradoxalement, par lui donner une réalité quand il lui donne un aspect plus contemporain. L'hallucination n'est plus rejetée, mais considérée pour elle-même, au cœur même d'une réalité. L'hallucination agit directement sur la réalité quand, selon Yves Antoine, elle « définit surtout l'hyper-réalité d'un délire qui imprime au regard une dilatation dont le but est de mieux voir certaines choses [...]»²⁵² ». Travail sur le regard, ouverture d'une réalité par le biais de l'hallucination, ailleurs proposé par cette vision... mais cet ailleurs quel est-il ?

La réalité de la scène, occupée par une représentation de la mort, « débouche sur un mystère, impossible à résoudre par la vérification biologique²⁵³ ». La vision de la *Publique* ne s'explique pas : l'illumination de la scène en pleine nuit, sans éclairage public, le silence d'Agar, bon chien de garde pourtant, confortent la dimension mystérieuse de la scène. Ce mystère est essentiel à la détermination d'un « ailleurs », se situant au cœur même de la réalité. En même temps qu'elle se réalise, ancrée dans un espace quotidien, dans une imagerie populaire, l'image de Caron propose au personnage un ailleurs qu'il refuse de voir. L'oubli (le personnage Céline ne se souvient plus d'Emile²⁵⁴), la méconnaissance (il a des difficultés à reconnaître Le Vigan²⁵⁵) et la fuite du personnage célinien²⁵⁶ participent à ce rejet qui fait de cette image le pôle hétérochronique du récit. Cette image, représentation de la mort, constitue l'objectif négatif du récit : elle lui fabrique un ailleurs réalisé, douloureux, nié, rejeté.

L'image de Caron enferme le récit dans une démarche jouée d'avance. Les règles sont données : le voyage d'exil sert à exprimer cette souffrance, dette à payer avant d'atteindre le Royaume des morts. Le voyage d'exil se déploie dans un temps condamné, dirigé par cette mort, instance hétérochronique de l'histoire que le narrateur a déjà repérée dans la logique circulaire et criminelle de l'Histoire. Principe de fatalité, l'annonce proleptique donne au récit célinien un tour pessimiste : l'avenir n'est prédit que pour être présenté comme une image de mort, de fin.

²⁵¹ *Id.*, p. 94.

²⁵² *Id.*, p. 98.

²⁵³ *Id.*, p. 84.

²⁵⁴ *D'un château l'autre*, p. 77 : « Emile me reconnaît pas du tout... et moi non plus je le reconnais pas... je le remémore pas... moi, évidemment j'ai changé... lui ? je cherche... »

²⁵⁵ *Id.*, p. 73 : « je vois un personnage, une sorte de chienlit... chienlit gaucho boy-scout, un déguisé, quoi !... [...] / "Qui c'est que t'es ?" / Je demande... / Oh mais, là, d'un coup j'y suis ! [...] c'est La Vigie ! »

²⁵⁶ Le personnage Céline prétexte le retour chez sa patiente Mme Niçois, par peur de subir les coups d'aviron de Caron.

Explicatif, démonstratif, mais non explicable, ainsi se caractérise le récit proleptique de la *Publique*, ainsi trouve-t-il sa force d'autorité. L'histoire de la *Publique* dépasse le simple accès de fièvre, son délire devenant signifiant ; elle joue un rôle déterminant sur le plan réalisé du récit (celui de l'exil) quand elle en détermine le sens, l'objectif et le point final²⁵⁷.

2.2 La mortification proleptique de Felixruhe

Felixruhe est un lieu sur lequel repose un épisode étrange de *Nord*. C'est un lieu qui donne au récit l'occasion d'un « voyage préparatoire²⁵⁸ », selon Alain Cresciucci, qui joue un rôle de transition entre les lieux de Grünwald et de Zornhof. L'excursion n'a pas de fonction dramaturgique propre, en dehors de cette visée annonciatrice. L'action du récit se trouve repoussée pour une scène contemplative où le paysage se déchiffre de manière proleptique²⁵⁹. La figure de la mort réapparaît à Felixruhe, mais alors sans visage, de façon anonyme, comme pour rappeler au récit son propre but, sa finalisation négative.

Conduits par le Docteur Harras, les personnages (Céline, Lili, Le Vigan) rejoignent un village huguenot : Felixruhe. L'excursion étonne les personnages avant même de s'accomplir, et reste énigmatique par la suite. L'excursion reste antithétique à toute progression narrative. Elle immobilise le texte sur cet oxymore existentiel que représente par son nom « Felixruhe » : entre « joie » (*felix*) et « silence » (*ruhe*), entre vie et mort, l'antithèse pose au récit célinien une question existentielle. L'avenir du récit est mis en doute par cette méditation qui va de la vie à la mort²⁶⁰, et non l'inverse.

Détour inexpliqué, Felixruhe n'est pas le lieu d'un événement privilégié, mais permet à l'histoire de se dire avant d'être étouffée dans le silence. L'histoire est énoncée avant de se réaliser. Harras, emmenant Céline à l'écart, s'éloigne des microphones de Grünwald, en abandonne l'espace étriqué et contraignant pour conduire le personnage Céline vers une première vision d'immensité. Cette vision annonce le paysage de Zornhof, et prépare ainsi le personnage à cet espace futur. Un avenir serait-il promis par cette ouverture spatiale ?

²⁵⁷ Rappelons que *Rigodon* conserve en lui le sens de ce « point final », le manuscrit ayant été achevé la veille du décès de l'écrivain.

²⁵⁸ Alain Cresciucci, *Les territoires céliniens*, op. cit., p. 268.

²⁵⁹ Ou « prospective ». Nous ne parlerons pas ici de « récit prédictif » pour lequel il aurait fallu que le temps de l'histoire apparaisse ultérieur à celui de la narration.

²⁶⁰ Rappelons l'avant-propos du *Voyage*, in : *Romans I*, op. cit., p. 5 : « [...] Notre voyage à nous est entièrement imaginaire. Voilà sa force. / Il va de la vie à la mort. [...] »

il [Harras] prend le volant... nous sommes en septembre... il fait beau... leur campagne en septembre tourne au rouge, les feuilles... il fait déjà plus que frais... il va pas vite... nous traversons tout Grünwald, des allées de villas en décombres... et puis encore un autre parc... et puis des prairies... et puis des étendues de terres grises... où sûrement rien ne pousse... genre de cendre... pas du paysage aimable!... deux... trois arbres... une ferme au loin... plus près un paysan qui bine, je crois... Harras ralentit, il s'arrête, il va nous parler...²⁶¹

Derrière les vitres du véhicule, l'espace se profile dans un mouvement continu qui assure cependant l'immobilité des personnages. Le sujet se trouve devant le spectacle de l'espace, ouvert à cet extérieur que traverse la voiture de Harras, spectateur des formes et des couleurs. Du rouge des parcs de Grünwald, nous passons au gris sinistre de la campagne ; de la symbolique du sang à celle des cendres. Le mois de « septembre » donne à cette traversée une durée significative, un mois transitoire avant de rejoindre la « fête des morts » (octobre), le néant des espaces mortuaires. Felixruhe est posé dès le départ comme un lieu ouvert sans savoir, pourtant, proposer d'avenir.

Plus les personnages s'enfoncent dans la campagne (vers Felixruhe), plus l'espace se trouve repoussé vers sa propre inexistence. Le tableau célinien n'est pas seulement la représentation des tristes restes d'un paysage, mais il est la forme imagée d'une parole négative, celle d'un espace impossible, nié, achevé, disparu. A décrire l'espace de Felixruhe, la description en vient elle-même à se nier : que signifie-t-elle sinon un espace vide, dirigé vers l'absence ? Réduit au vide, à une immensité asséchée, ce paysage oublié a perdu ses plus vives sensations. Le vide remplace l'objet, les arbres, la verdure, menant les personnages sur une terre d'abandon.

L'espace s'élargit, la « route étroite » s'ouvre sur une large « avenue ». Cette largeur amène à l'envergure d'une ville morte, au vide. L'avenue est déserte, et c'est le spectacle de l'abandon joint à la pourriture qui est observé. Avec la pourriture, la matière renaît par négation. Des critiques comme Isabelle Blondiaux²⁶² ou Julia Kristeva²⁶³ ont montré l'ambivalence de cette image, entre formation et déformation, entre mort et renaissance, entre « cadavre » et « engrais ». Le végétal, en putréfaction, s'initie à la mort pour renaître sous une existence « vermoulue ». La vie est là, mais par contradiction, négation, ou contraste. Elle contient en elle l'idée de mort, elle s'en nourrit (le vers) et se conforte par cette aspiration au néant.

²⁶¹ Nord., p. 382.

²⁶² Isabelle Blondiaux, *Une écriture psychotique: Louis-Ferdinand Céline, op. cit.*

²⁶³ Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur, op. cit.*

Devant l'église de Felixruhe, la mort a recouvert le lieu d'une « mousse-éponge » qui efface les dernières traces d'activité et de spiritualité. La nature, aride, se révèle envahissante quand elle s'incruste dans les failles du bâtiment. Ainsi recouverte, l'église (comme toute maison, ou lieu clos) perd sa fonction protectrice pour ne plus prédire que la souffrance : à « une date gravée... gravée dans un marbre carré noir...1695 », se joignent des paroles de psaumes : « Plus près de notre Seigneur.../ Par sa Passion nous vivons...²⁶⁴ ».

Harras, en tant que guide, s'amuse avec les éléments : si son détour par le cimetière manifeste un « certain goût funèbre... toute la Bochie²⁶⁵ », il est surtout une manière de donner sa réplique au personnage célinien, et plus largement au récit : « Comme la tombe, Harras ! Comme la tombe !²⁶⁶ ». Harras confie le secret de Zornhof au personnage Céline. Zornhof, avant même d'être vécu, se dessine sous l'enjeu d'un silence, et l'épisode de Felixruhe ne s'intègre au récit que pour promouvoir ce silence.

Contemplation d'un spectacle mortuaire, voire mortifère, l'épisode de Felixruhe, alimenté par la paranoïa du personnage célinien, construit une vision élargie de l'espace tout en brisant la possibilité d'une projection temporelle. L'avenir, avec Zornhof, est promis d'avance à sa déchéance, à cette image de vide, d'effacement, de mort. Zornhof est introduit par le récit de Felixruhe, en silence, comme une image de négation. Le récit est défait par avance de son optimisme, de ses issues dramaturgiques. Il s'autodétruit spatio-temporellement. Cette destruction relève de la détermination hétérochronique du voyage : cette mort que le personnage refuse de voir, que le récit refuse d'envisager et qui s'y impose pourtant, de manière préparatoire, intercalée.

2.3 La prophétie raciste du métissage

Parmi les premières pages de *Rigodon*, apparaît un récit prédictif²⁶⁷ qui opère sur un ton prophétique. L'annonce se fait quelque peu sibylline quand elle soutient devant son interlocuteur – figure transposée de Marcel Aymé – un certain mystère.

- Ce n'est pas tout !... Il faut apprendre, sapristi mufle ! le petit liseré contre-courant, là que le vrai artiste nautonnier barre et maintient son esquif ! très finement t'entends ! du travail que t'as pas idée, gougnaffe velu ! affamé d'hors-d'œuvre !

²⁶⁴ Nord, p. 384.

²⁶⁵ Id., p. 387.

²⁶⁶ Ibid.

²⁶⁷ Le temps de l'histoire est donné comme postérieur au temps de la narration.

- Je te comprends !... et je te laisse !
- Une seconde encore ! dessous de tout ! les manuscrits de la mer Noire ?... t'as entendu ?
- Dis-vite !... qu'est-ce que c'est ?
- Une humanité disparue !
- Alors ?
- Celle-ci va disparaître aussi !
- T'en sais des trucs !²⁶⁸

Cet extrait prolonge la métaphore de l'écriture à « contre-courant », capable d'expliquer la poétique célinienne dans *Rigodon*. L'écriture à contre-courant²⁶⁹ permet au personnage de ne pas être emporté par le courant de l'Histoire, ses obstacles. Paradoxalement, l'écriture à contre-courant tient à une passivité extrême. En affrontant les remous de l'Histoire, l'écriture échappe à la ligne pourtant fatale, contrainte de l'Histoire. Mais l'affront doit se faire sans résistance, sans fuite non plus. Tout effort apparaît vain. L'indifférence et la passivité, seules, permettent aux éléments de résister au passage du temps. Par une passivité qui s'oppose à toute contraction frontale, par une disponibilité face aux événements de l'Histoire, l'énonciateur, sans échapper à la mort, la devancerait. Devancer la mort, c'est un peu la maîtriser. Ainsi, le narrateur célinien se rend-il maître d'un discours prédictif.

L'image d'un nautonier conduisant son esquif à contre-courant ne rappelle-t-elle pas l'image mythique de Caron dans *D'un château l'autre* ? Caron n'est-il pas une figure à contre-courant, qui ramasse les morts, qui va à contre-sens de la vie (c'est-à-dire échappe à la ligne fatale de la mort) ? Le narrateur Céline prend, métaphoriquement, la place de Caron. Il regarde l'Histoire se répéter et drainer ses morts : les corps figés de Hanovre, « raides... soufflés [...] en momies²⁷⁰ », les corps éventrés de Hambourg²⁷¹. Il observe la mort et peut dès lors se faire annonciateur. L'énonciateur se transforme en un « Nostradamus » qui « pronostiqu[e] » sur la mort²⁷².

La prophétie relève d'un tour provocateur quand elle retrouve les thèses d'un racisme biologique :

Ecoute la fin ! le sang blanc ne résiste pas au métissage !... il tourne noir, jaune !... et c'est fini ! le blanc est né dans le métissage, il fut créé pour disparaître ! sang dominé ! Azincourt, Verdun, Stalingrad, la ligne Maginot, l'Algérie, simples hachis !... viandes blanches ! toi tu peux aller déjeuner !²⁷³

²⁶⁸ *Rigodon*, p. 728.

²⁶⁹ Voir ci-dessus p. 560 sq.

²⁷⁰ *Rigodon*, p. 815-817.

²⁷¹ *Id.*, p. 868.

²⁷² *Id.*, p. 729.

²⁷³ *Ibid.*

Ce propos raciste qui prophétise la mort de la race blanche par principe d'invasion, soulève la question de la fin des Temps. Traitée d'une manière rebutante et nécessairement provocante – le personnage de Marcel se refuse à toute discussion depuis le début de l'entretien²⁷⁴ –, cette question s'affirme dans un discours caricaturé par un effet de répétition. Céline réutilise son propre discours – le message des pamphlets – pour le réintégrer en fond. Cette répétition construit un « bafouillage ». L'image du prophète Céline est caricaturée par cet effet de répétition²⁷⁵. Le thème raciste, intégré comme tare obsessionnelle, rappelle le crime de l'auteur, l'écriture des pamphlets, et justifie son travestissement, son assimilation à la figure criminelle (chez Céline) de Caron. Entre *D'un château l'autre* et *Rigodon*, l'énonciateur célinien s'approprie cette figure rejetée, hétérochronique, jusqu'à l'incarner. Son discours raciste fonctionne bien comme une hétérochronie au sein du texte quand il exprime la tentation refusée, niée par le récit – par le lecteur – mais bien réalisée, déjà dite, déjà écrite. Empruntant la figure criminelle de Caron pour poser son discours raciste, il cherche des coupables et une logique effective à cette fin de l'Histoire, à cette hétérochronie de la mort.

L'énonciateur donne un avenir à sa propre prophétie, mais alors d'autant plus dénué d'intérêt, lorsque la mort annoncée de la race blanche, par principe de métissage, y apparaît comme banalisée, par fait de répétition.

Je pourrais vous amuser encore, enfin essayer, avec mes « Nostradamus », l'armée jaune à Brest, l'armée noire gare Montparnasse, la capitulation de Saint-Denis, mais comme j'aurai soixante-dix ans quand paraîtra cet ouvrage, ces faits auront été ressassés par tous vos journaux habituels, photographiés toutes les coutures par mille et un magazines²⁷⁶.

Cette banalisation de la mort donne une réalité au discours prophétique tout en lui supprimant son caractère inédit. La banalisation de la prophétie défait le récit de son fond mythique, et donne à l'imaginaire qui le sous-tend une autorité réaliste. Ainsi fonctionne, selon Albert Chesneau, la mythologie de l'invasion célinienne²⁷⁷ :

²⁷⁴ *Id.*, p. 727 sq.

²⁷⁵ Selon Marie Hartmann, si certains, depuis les pamphlets, lisent Céline comme un prophète de la décadence, ils oublient que Céline joue sur ce caractère prophétique qu'il caricature, détournant le sens de la « décadence » de sa valeur grave et sacrée. Ce détournement du discours prophétique sur la décadence s'appuie sur les données grotesques de chiffres capables de manière tout à fait invraisemblable de « pronostiquer » sur la mort de « race blanche ». Voir *L'envers de l'Histoire contemporaine*, op. cit., p. 125-126.

²⁷⁶ *Rigodon*, p. 730.

²⁷⁷ Albert Chesneau, « Esquisse d'une conception de l'Histoire chez Céline », in : J.-P. Dauphin et M. Thomas, *Australian Journal of French studies (Actes du colloque international d'Oxford, 22-25 septembre 1975)*, op. cit.

L'originalité de Céline ne consiste donc pas tant dans la confection de son mythe que dans les efforts insensés qu'il fait pour ne pas le reconnaître comme tel et pour le projeter dans le monde non-imaginaire, en prétendant retrouver ça et là un peu partout des confirmations historiques de sa fable, sous forme de traces de l'ancien état des choses, encore lisibles bien que piétinées à plaisir par les gros sabots de l'histoire officielle, cette menteuse qu'il faut prendre au piège²⁷⁸.

En ramenant le mythe du côté d'une banalité, Céline lui donne une plus large expression, et tend à le poser comme réalité à venir. La caricature du récit mythologique de l'invasion n'est pas dans *Rigodon* une façon de grossir ce discours pour l'amener à son incréibilité. Si l'entreprise caricaturale permet la démythification de ce récit, cette démythification permet sa réalisation : le mythe s'impose comme une réalité d'autant plus prégnante, une fois banalisée, ramenée du côté d'un ordinaire, des formes connues²⁷⁹. La prophétie morbide qui constitue la dimension à venir de l'Histoire, selon Céline, tire partie de sa propre caricature et démythification.

3. La mort du présent : ruine hétérochronique de l'exil

Un passé qui immobilise le temps du récit et sert de blocage narratif, un futur qui repose sur la prédiction de la mort et annule tout avenir narratif, c'est sur cette fausse étendue historique que s'effectue le récit célinien. L'amplitude historique, diachronique, est là. Le présent du personnage, du récit, est bien interprété à travers cette flèche évolutive du temps, mais il s'autodétruit quand l'évolution cesse d'être effective.

Le désir d'une amplitude temporelle, d'une durée recherchée dans ce rapport à l'Histoire, capable d'étirer l'histoire, est présent dans les textes de la trilogie allemande. Ce désir ressort d'une quête d'abstraction nécessaire à instaurer la représentation. Déçu, ce désir remettrait en cause la stabilité de la représentation célinienne. Par cette instabilité, se révèle

p. 129 : « L'agressivité du Narrateur se tourne alors non plus contre des fléaux biologiques et naturels [comme dans les pamphlets], mais contre des hordes d'envahisseurs humains qui leur sont substituées, et dont le modèle dans l'histoire officielle demeure Attila. »

²⁷⁸ *Id.*, p. 130-131.

²⁷⁹ Voir, Philippe Muray, *Céline, op. cit.*, p. 163-164: « Après le délire antisémite, l'obsession du "péril jaune" dans les romans de la fin a l'air pour tout le monde d'un divertissement inoffensif. Personne ne s'est interrogé sur ce surgissement des "Chinois" là où, avant, il y avait des "Juifs" [...] Je ne crois pas du tout qu'il s'agisse là d'un imprévu final sans malice. Les Chinois déferlant dans *Rigodon* n'arrivent pas par hasard. [...] L'ennemi n'a pas changé, il a simplement pris, lui aussi, un pseudonyme. D'ailleurs, on sait que la fin des temps, à ses yeux, ce sera la disparition des Blancs par métissage avec les Noirs et les Jaunes. »

l'efficacité du pôle hétérochronique de la représentation, cette mort qui s'étend, se répand et l'habite pour mieux la déconstruire.

Sans avenir, attaché au passé, le personnage célinien qui traverse ces lieux allemands, empreints d'Histoire, se trouve immobilisé : inséré dans un modèle passé, ruiné, qui refuse de passer, son présent (celui du personnage) reste manipulé par la « ruse de l'Histoire²⁸⁰ ». C'est un présent qui échappe dès lors aux données pures de l'instant²⁸¹, qui ne peut s'inscrire que dans l'aliénation à ce passé.

Si le présent possède un passé auquel il ne peut échapper, il se trouve privé d'avenir. Car du côté de l'avenir, tout semble déjà dit, se rapporter à cette mort, ces crimes prédits par l'Histoire, le passé. Du côté de l'avenir, le présent est tronqué, obligé de se retourner sur lui-même, vers cette mort, ce passé. Le présent, du côté de l'avenir, comme du passé, se confronte à la détermination de la mort, c'est-à-dire de sa négation.

Cette impossibilité pour le récit célinien de s'écrire dans un présent porté par l'ancienneté de l'Histoire et attiré par l'ouverture d'un avenir, c'est-à-dire envisagé dans une logique progressive, conditionne le déplacement du personnage. Le présent, ainsi prisonnier de son passé et condamné par son avenir, est un présent qui justifie la détermination carcérale du trajet narratif. Le récit tente d'échapper à ce présent mortifié et mortifère. Le voyage est poussé par un sentiment d'angoisse, mais l'enfermement chaque fois s'accomplit.

Le présent, sous le schème de l'Histoire, n'est pas envisagé pour lui-même, mais au cœur de ce système diachronique. Quand cette Histoire perd sa valeur progressive, le récit d'une condamnation peut s'installer. Cette condamnation, c'est celle de l'exil. L'être exilé appartient au présent, à un présent comme signe de négation plutôt que de libération, à un présent mortifié par le passé qui l'habite, ruiné par un avenir déjà dit, qui s'autodétruit. Le présent de l'exil porte en lui la négation incessante du temps, et propose à la représentation une étendue négative, hétérochronique.

Par hétérochronie, la chronologie célinienne perd son sens progressif pour laisser place à une structure temporelle de l'ordre de l'impasse : un présent régressif qui

²⁸⁰ Alain Cresciucci, *Les territoires céliniens*, op. cit., p. 280.

²⁸¹ Tel qu'il a été appréhendé dans les romans de *Féerie pour une autre fois* (voir « Deuxième partie »).

retourne vers le passé pour en accentuer les valeurs négatives (l'image morbide, le crime), un présent figé qui trouve comme avenir la seule prédiction de la mort.

Le temps de l'exil est hétérochronique parce qu'il empêche le présent de se réaliser dans une durée progressive, et ramène l'acte du voyage à la temporalité (durative) du « mourir ». La mort, du côté du passé et de l'avenir, enferme la représentation dans sa propre négation, ce qu'elle refuse d'admettre. Ce désaveu empêche un apport instantiel (reconnu depuis *Féerie* comme secours énonciatif) de rivaliser pleinement avec cette durée régressive. Le rêve d'un temps progressif, évolutif, cantonne la représentation célinienne à la vision de son propre échec.

L'énonciation célinienne est hétérotopique / hétérochronique quand elle force le voyage célinien à se retourner sur ce qu'il refuse de voir et qui lui appartient en propre : l'image de sa propre mort, de sa propre fin. Cette image, bien que refoulée, est latente dans le récit célinien de l'exil, parce que ce récit est dicté par avance dans le sens d'une condamnation.

Ce voyage condamné est signifié, d'un point de vue spatial, comme un voyage enfermé. La progression utopique du voyage, qui incite à l'appréhension d'une étendue, est détournée par l'image réitérée d'une « prison » qui ramène chaque lieu à l'ordre de la clôture et empêche le déplacement – schématique essentielle du voyage – de s'accomplir. Devant cet immobilisme, la représentation ne trouve à s'étendre que derrière le motif d'une chute.

D'un point de vue temporel, la condamnation du voyage à sa propre fin est appuyée sur une vision négative de l'Histoire, selon laquelle le rêve d'une évolution progressive et d'une transformation est trompé par la contrainte d'un immobilisme dans le passé et l'impossibilité d'un avenir inédit.

A travers une spatio-temporalité qui ne s'étend que pour être niée, le voyage célinien perd son amplitude, cesse de soutenir ce processus d'abstraction nécessaire à la représentation. En perdant cette étendue, il se contracte et se nie de l'intérieur en tant que déplacement. En cessant de s'étendre, en transformant le lieu utopique en un point carcéral (le Danemark devient le lieu de la prison), le temps uchronique en un point mortifère (l'opération de l'Histoire devient meurtrière), le voyage d'exil définit le retour de la représentation à l'espace-temps de sa négation.

Car ce point négatif, où le récit célinien de l'exil viendrait se nier progressivement, de l'intérieur, est déjà connu : il est désigné par l'espace-temps de *Féerie pour une autre fois*. Déconceptualisé, défait de son étendue spatio-temporelle, cet espace-temps joue le rôle d'un véritable « trou narratif²⁸² ». Si les romans de la trilogie allemande sont introduits par les romans de *Féerie*, ils en sont aussi dépendants sur le plan narratif. Le cheminement géographique et chronologique qui est proposé par le parcours des personnages s'inscrit exactement entre les bornes de *Féerie I* et de *Féerie II*, entre l'espace-temps de l'emprisonnement (Copenhague) et l'espace-temps de la libération (Montmartre). Une structure circulaire se détermine ainsi comme cadre formel de l'espace de représentation, trouvant dans l'aspect utopique / uchronique du voyage un dynamisme contestataire essentiel à sa mise en mouvement, et dans l'aspect hétérotopique / hétérochronique du voyage le sens de son enfermement, puis de sa négation.

Les romans de la trilogie allemande, sur le plan de la représentation, ne pourraient échapper à leur négation conceptuelle, cognitive. La ruine de l'espace de représentation dans *Féerie pour une autre fois* semble avoir une incidence sur les romans de la trilogie. Entre *Féerie I* et *Féerie II*, les romans de la trilogie allemande figurent un temps d'attente qui permet l'illustration de cette représentation en faillite, sur le plan cognitif.

La ruine de l'espace de représentation est interprétée comme un échec vis-à-vis des espoirs utopiques de l'œuvre, mais aussi comme une réussite selon une part plus sombre, plus rejetée de l'œuvre, sa part hétérotopique. En proposant la ruine d'un espace de représentation, la poétique célinienne cherche à saisir ce qui se cache derrière la représentation, ce que celle-ci refuse de montrer, mais qui lui appartient pourtant. En proposant la ruine de la représentation, l'espace romanesque célinien reconnaît sa part d'ombre et se laisse entraîner dans un vertige à la fois subjectif, spatial et temporel.

C'est ce vertige de la représentation que nous voudrions maintenant analyser à travers le thème essentiel des « ruines ». Ce vertige pourrait justifier la correspondance entre la spatio-temporalité des romans de la trilogie allemande et ce « trou narratif » qui occupe la spatio-temporalité des romans de *Féerie pour une autre fois*. Ce vertige pourrait justifier le passage, dans les romans de la trilogie allemande, d'une représentation formelle, appuyée sur un

²⁸² Voir ci-dessus p. 509.

système cognitif en faillite, à une représentation plus affective dans laquelle se reconnaîtrait la marque poétique des romans de *Féerie*.

4) Le non-lieu de la représentation à travers une esthétique des ruines

a) La ruine : le non-lieu de l'exil

Si un lieu peut se définir comme identitaire, relationnel et historique, un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique définira un non-lieu²⁸³.

C'est à l'espace de la surmodernité que s'intéresse Marc Augé lorsqu'il définit ce « non-lieu ». La définition du non-lieu n'est pas propre à cet espace de la surmodernité, elle pourrait concerner d'autres époques, d'autres espaces, sociaux et artistiques, s'illustrant différemment selon les contextes : ainsi les non-lieux étudiés par Marc Augé, comme instance de solitude, de passage et d'éphémère²⁸⁴, ne trouvent pas d'échos ou d'images dans le texte célinien. Dans notre approche du texte célinien, le non-lieu rassemble les modalités de l'utopie et de l'hétérotopie. Il désigne cet ailleurs grâce auquel toute représentation s'élabore et se déréalise simultanément (utopie). Il désigne aussi cet ailleurs grâce auquel la représentation se nie et se réalise simultanément (hétérotopie). Le non-lieu est une façon d'interroger l'espace réalisé, en le soumettant à un ailleurs contestataire (mélioratif ou dévalorisant), soit irréel dans le cas de l'utopie, soit souterrain ou marginal dans le cas de l'hétérotopie.

Le non-lieu de Marc Augé reste inscrit dans la réalité. S'il n'a rien d'utopique, il réfère pourtant à des lieux de nature impalpable, déréalisés. Le non-lieu devient chez Marc Augé cette unité qui échappe au sens, à la description, au saisissement de celui qui parcourt l'espace. Le non-lieu existe, mais s'offre comme une réalité vidée de son contenu. Selon Marc Augé, les non-lieux se déroberaient à un saisissement conceptuel (ne s'inscriraient plus dans

²⁸³ Marc Augé, *Non-lieux (Introduction à une anthropologie de la surmodernité)*, Paris, Seuil, 1992, (coll. « La librairie du XXI^e siècle), p 100.

²⁸⁴ *Id.*, p. 100-101.

la définition du « lieu »), compromis par une surcharge significative, une « surabondance » qui, paradoxalement, entraînerait un évidement sémantique.

Marc Augé remarque plus précisément une triple surdétermination commune à ces non-lieux : identitaire, spatiale (ou relationnelle) et historique. Cette triple surdétermination renvoie à l'unité chronotopique du lieu qui définit bien cette relation entre un temps et un espace précis, à partir d'un point de vue subjectif. Cette triple surdétermination qui construit le non-lieu en fait l'objet d'une a-chronotopité²⁸⁵ : le non-lieu se dérobe à sa détermination subjective, le non-lieu se dérobe à sa détermination spatiale, le non-lieu se dérobe à sa détermination temporelle.

Cette a-chronotopité, sortie du terrain de ce que Marc Augé appelle la surmodernité, ramenée à l'espace romanesque célinien, nous entraîne dans une définition personnelle du « non-lieu », non sans rapport avec l'expérience de l'exil. L'expérience de l'exil qui occupe le récit de la trilogie allemande s'appuie sur un excès, une surdétermination qui induit un évidement chronotopique : le lieu dans la trilogie allemande devient « non-lieu », le lieu devient « ruine ».

La ruine est à l'image d'un sujet qui reste quand tout devrait disparaître, sorte de déchet trop présent dont il importe de se débarrasser, à exiler. Elle est ce morceau d'espace et de temps trop présent qu'il faut effacer. De l'excès à l'effacement, la ruine dialectise le problème de l'exil célinien, mais aussi ce lien entre surdétermination et neutralisation (ou évidement) propre au « non-lieu ».

La ruine apparaît comme un excès parce qu'elle donne à voir ce que le sujet célinien, pris dans un espace et une Histoire spécifiques, voudrait effacer. Elle se présente comme un signe qui résiste à l'entreprise de la négation et du refoulement qu'elle motive pourtant. Élément gênant, rebus d'une réalité spatio-temporelle, elle se révèle comme une instance hétérotopique (et hétérochronique) significative. Elle aurait pu être considérée comme un élément utopique / uchronique quand, en tant qu'entité manquante, morcelée, elle appelle l'imaginaire et l'invention à la compléter. Chez Céline, cette ruine résulte davantage d'une négation spatio-temporelle, celle de la représentation, liée à l'action des schèmes hétérotopiques / hétérochroniques. Elle reste considérée du point de vue de sa réalité (naturellement défailante).

²⁸⁵ De même, Marc Augé définit le « non-lieu » dans son ouvrage « par opposition à la notion sociologique du lieu, associée par Mauss et toute une tradition ethnologique à celle de la culture localisée dans le temps et dans l'espace. » (*Id.*, p. 48).

Image d'un sujet surdéterminé et pourtant rejeté, image d'un espace surdéterminé et pourtant insaisissable, image d'un temps surdéterminé et pourtant fuyant – la ruine cristallise le complexe du non-lieu selon Marc Augé. Parce qu'elle est le produit d'une défaillance identitaire, spatiale, et temporelle, elle ne saurait participer à la stabilité de l'espace représenté, à sa chronotopie essentielle. Par cette instabilité, c'est tout un espace de représentation qui bascule. La ruine instaure l'exil de la représentation. Elle accomplit le passage d'une représentation de l'exil à l'exil de la représentation.

b) La ruine : surdétermination et neutralisation spatiale

La ruine est à la fois partout et nulle part. Elle recouvre l'ensemble des lieux parcourus par le personnage dans la trilogie. Plus qu'une présence, elle s'affirme comme une omniprésence, une résistance paradoxale de l'espace quand il ne reste du paysage que les signes d'un morcellement. Aussi présente soit-elle, la ruine reste un signe d'absence. Sa présence est peut-être trop forte, surdéterminée, pour stabiliser la représentation. La ruine ne laisse transparaître du paysage urbain – comme à Berlin dans *Nord*, l'exemple du *Zénith Hotel*²⁸⁶ – que de pauvres façades, et derrière, du vide.

La ruine est une présence indéniable qui se nourrit de ses propres imperfections formelles, de son inachèvement spatial, de son dysfonctionnement relationnel. Elle est forte de ses fragilités, car celles-ci lui rendent sa liberté. A la fois spatiale et informelle, image fragmentaire, « la ruine se dérobe à la représentation et s'insurge à montrer le tout²⁸⁷ ». Image insignifiante, elle fait défaut à l'entreprise cognitive qui sous-tend la représentation. Elle se dérobe à tout horizon spatial, quand elle en propose la forme discontinue, arrêtée, inaboutie. Elle pose la représentation en absence, quand elle empêche son fonctionnement sémiotique, cognitif et conceptuel.

La ruine devient « un centre à partir duquel l'œuvre a valeur de variation²⁸⁸ », c'est-à-dire à partir duquel elle peut indéfiniment se définir. La ruine détache la représentation de sa forme achevée, fixe, déterminée. Elle devient le signe d'une transformation qui empêche toute solidité formelle de l'espace. L'espace, devenu informel, par la ruine, échappe à une définition, à sa conceptualisation. L'entreprise de ramassage des décombres, à laquelle

²⁸⁶ *Nord*, p. 340 sq.

²⁸⁷ Sophie Lacroix, *Ce que nous disent les ruines*, op. cit., p. 54.

²⁸⁸ *Id.*, p. 29.

s'activent les habitants de Berlin dans *Nord*, cherche ainsi à pallier ce défaut de conceptualisation. Il s'agit de rendre une forme homogène à une ville morcelée, disséquée, de donner une unité sans laquelle la ville de Berlin ne peut faire « sens ».

La ruine agit comme un centre excessif qui tire à lui le paysage, l'absorbe. Le tableau de ruines « peut ainsi conduire à une réduction au “presque rien”, à une prédominance du vide car l'espace n'est rien en dehors de ce lien entre les objets : si l'espace ne lie plus, il peut même devenir un vide qui menace d'absorber les objets dans leur présence, de les annuler [...]»²⁸⁹ ». La ruine pose la représentation dans une « dramatisation de l'espace²⁹⁰ », quand elle voue le tableau à sa négation, présente ce qui n'est plus là, ou pas encore là²⁹¹. Derrière cette dramatisation de l'espace, c'est la dramatisation d'une pensée conceptuelle et d'une représentation cognitive qui se joue. La reconnaissance d'une représentation moins stable conforte sa dimension plus affective. La représentation rendue à cette instabilité et cette affectivité se trouve mise en péril. Le voyage à travers les ruines de l'espace, est un voyage d'errance, qui perd tout repère conceptuel, à commencer par sa toponymie : « Pas d'inscriptions, ni de pancartes... il fallait savoir que c'était Oddort²⁹² ».

La référentialité du langage et l'horizon de la représentation se trouvent mis en cause par cet effacement des noms. A travers la destruction des lieux, c'est la représentation du langage qui échoue. Sans désignation possible, la représentation est privée de délimitation, ne participe plus au discernement d'une pensée, du sens. L'abolition du signifiant engage celui du signifié. La représentation apparaît trouée, par un mystère. Ce mystère emporte l'ensemble du voyage et de sa représentation vers sa neutralisation, son évidement conceptuel. La neutralisation de la représentation renvoie à l'évidement du sens de cette représentation : de sa forme, de sa direction en même temps que de sa sémantique.

Là maintenant où nous allons ? ils vous le diront pas... c'est un bled qui n'a pas de nom, ils l'ont enlevé, gratté de partout, de toutes les pancartes !... barbouillé !... vous le trouverez nulle part... même sur la gare... la gare où nous allons, Oddort, ça s'appelait... ça s'appelle plus, rien... moi je sais pourquoi...²⁹³

Au silence toponymique, succède un silence narratif. L'extermination, le bombardement de la ville d'Oddort ne seront avoués que plus tard dans le récit. L'information reléguée en arrière plan n'est pas anodine quand elle touche au thème de la terreur. Par le silence, le

²⁸⁹ *Id.*, p. 60.

²⁹⁰ *Id.*, p. 60-61.

²⁹¹ *Id.*, p. 74.

²⁹² *Rigodon*, p. 806.

²⁹³ *Id.*, p. 804.

narrateur lui-même se protège de cette terreur, ici associée à la ruine de l'espace. Le récit ainsi neutralisé porte le signe implicite d'un excès que le « je » célinien tient à maintenir à distance, au risque de se laisser emporter. La ruine terrifiante d'Oddort est passée sous silence pour ne pas entraîner celle de la narration, celle du récit. Ce silence protecteur cache pourtant la force de cet excès auquel la ruine soumet l'écriture de l'espace et, à travers elle, toute l'entreprise cognitive de la représentation.

c) La ruine : surdétermination et neutralisation temporelle

A la fois passée, présente et à venir, la ruine épouse le temps dans sa durée²⁹⁴. La ruine apparaît sur le plan temporel comme un lieu surdéterminé, mais rendu du fait même de cette surdétermination à un vide, à une insignifiance qui explique l'impossibilité de son saisissement.

La ruine souligne un passé sans pouvoir le signifier. Elle est de l'ordre de l'immémorial, de l'anhistorique, de l'excès historique qui engendre le vide de l'Histoire. La ruine porte les stigmates de l'Histoire, elle agit comme une unité mutilée²⁹⁵, qui a perdu sa cohésion, sa cohérence. Immémoriale, elle persiste. Elle est ce dont le sujet ne peut se souvenir et ce qu'il ne peut oublier. Elle fait figure d'Histoire insignifiante, absurde donc, mais inoubliable, absolue.

La ruine est une absurdité historique. C'est un élément qui pose le passé dans toute sa gratuité et le présent, annexé à ce passé (nous l'avons vu), lui-même comme absurde. La ruine existe comme présent parce qu'elle est là et ne saurait passer. Il s'agit d'un présent défait de son contenu quand il ne saurait exister pour lui-même, mais à travers un mouvement diachronique privé d'intelligibilité. La ruine, c'est l'absurdité présente du passé. C'est l'image gardée d'un passé, mais alors défait de sa cohérence, devenu incompréhensible. La ruine appuie la prétention arbitraire et dangereuse de l'Histoire (appuyée sur le crime chez Céline),

²⁹⁴ Cette définition du « non-lieu » que constitue la ruine comme « durée », s'oppose au « non-lieu » de Marc Augé, lequel caractérise la surmodernité et, d'un point de vue temporel, ressort d'un monde « promis [...] au passage, au provisoire et à l'éphémère » (*Non-lieux, op. cit.* p. 100-101). La définition que nous donnons du « non-lieu » d'un point de vue temporel s'accorde davantage à la définition du lieu moderne donnée par Jean Starobinski comme étant capable de conserver les lieux du passé, figurant l'impossibilité pour le passé de passer (*Non-lieux, op. cit.*, p. 100). Marc Augé s'appuie ici sur un article de Jean Starobinski, « Les cheminées et les clochers », in : *Le magazine littéraire*, septembre 1990, n° 280).

²⁹⁵ Sophie Lacroix, *Ce que nous disent les ruines, op. cit.*, p. 219 : « [La ruine] révèle que le passé est mutilé, et donc qu'il ne peut être entièrement disponible. »

quand elle défait les liens diachroniques, susceptibles d'expliquer l'évolution du présent à partir du passé.

La ruine appartient aussi à l'avenir parce qu'elle en prédit le sens destructeur. Elle est la part d'ombre dans le temps, gênante par ce qu'elle montre et ce qu'elle annonce. Du point de vue de l'avenir, elle fonctionne comme une hétérochronie qui supprime à l'Histoire sa confiance dans le progrès²⁹⁶. Elle cesse d'être porteuse d'une nostalgie pour livrer le monde à l'angoisse, c'est-à-dire à une peur comme privée de son objet. La ruine cesse aussi de susciter un effroi moteur, capable de donner raison à la Raison²⁹⁷ ; elle devient le signe d'une absurdité. Elle prédit un avenir « catastrophique » au sens propre, au sens de « tourner vers le bas »²⁹⁸. Ainsi, retrouvons-nous l'expression de ce vertige décadent qui fait de la ruine un élément irrationnel, qui échappe aux données de la raison et la rapproche d'une représentation affective.

Entre passé, présent et avenir, la ruine surdétermine le temps jusqu'à le vider de son contenu, lui faire perdre son objet, le rendre à une insignifiance, une absurdité qui peut conduire au sentiment de l'angoisse.

d) La ruine : surdétermination et neutralisation subjective

Il est une fonction esthétique de la ruine qui tire la représentation célinienne en-deçà de son horizon cognitif, du côté d'un centre affectif, où le sujet serait comme rendu à lui-même (à son corps propre²⁹⁹). La ruine serait une manière de rendre au sujet célinien, en exil, une place centrale, quand elle ne saurait le laisser indifférent. Elle nierait l'étendue de la représentation pour raviver la position originelle et subjective du corps propre de l'énonciation. Elle contredirait l'indifférence du sujet, transformerait sa passivité narrative en une activité esthétique.

Sophie Lacroix, qui étudie la fonction critique qui se cache derrière une esthétique des ruines, remarque à partir du XVIII^e siècle un attrait paradoxal pour les ruines. La ruine y apparaît moins comme l'expression d'un décor nostalgique³⁰⁰ que comme celle d'un malaise.

²⁹⁶ *Id.*, p. 287.

²⁹⁷ C'est encore là le rôle qu'elle joue au XVIII^e siècle.

²⁹⁸ Sophie Lacroix, *Ce que nous disent les ruines*, op. cit., p. 72.

²⁹⁹ Voir ci-dessus p. 454 sq.

³⁰⁰ Comme ce peut être le cas dans des époques antérieures (à la Renaissance, pour clamer la nostalgie du monde ancien).

Elle doit alors moins être prise pour un concept que pour une pratique esthétique³⁰¹ qui permet aux artistes et aux penseurs des Lumières d'atteindre une part d'ombre, susceptible de motiver leur rêve philosophique (celui de la Raison). Le romantisme s'approprie ensuite cette expérience des ruines pour lui donner un sens de contre-pouvoir ou de « contre-raison ». La ruine délivre l'homme de son rapport à la rationalité collective tout en le rendant à une individualité vertigineuse : dans cette pénombre seulement, l'homme romantique trouverait sa liberté. Si l'analyse de Sophie Lacroix s'arrête au XIX^e siècle, le thème et la problématique esthétique des ruines restent présents dans les représentations littéraires du XX^e siècle, et notamment autour du thème de la guerre. L'image de la ruine, présente dans les romans de la trilogie, pose une ombre sur la représentation qui la rendrait à un regard plus individuel, plus subjectif.

Or, l'expérience esthétique des ruines s'avère paradoxale, en ce qu'elle révèle le « sujet » au moment de son dessaisissement, de son ravissement – au sens le plus fort du terme. Le texte célinien, lorsqu'il traite de ce que Sophie Lacroix appelle le « tableau de ruines », n'échappe pas à ce paradoxe. Cette révélation paradoxale du sujet s'explique à travers la fascination du personnage devant les ruines. Le paysage en ruine, celui de Berlin par exemple dans *Nord*, fascine le personnage. Or, comme avertis des dangers de cette fascination qui déroberait le personnage à lui-même, les commentaires du narrateur rappellent à l'ordre le personnage et la vision de « ruines » dans laquelle il commençait à se perdre. La description célinienne balance entre l'expression d'un vertige (celui du personnage) et celle d'une retenue (celle du narrateur). Ces deux expressions subjectives se mêlent subtilement à la description de Berlin :

Moi, mes cannes, Lili, Bébert, nous voici touristes... cherchons un hôtel ! cette ville a déjà bien souffert... que de trous, et de chaussées soulevées !... drôle, on n'entend pas d'avions... ils s'intéressent plus à Berlin ?... je comprenais pas, mais peu à peu j'ai saisi... c'était une ville plus qu'en décors... des rues entières de façades, tous les intérieurs croulés, sombrés dans les trous... pas tout, mais presque... il paraît à Hiroshima c'est beaucoup plus propre, net tondu... le ménage des bombardements est une science aussi, elle n'était pas encore au point... là les deux côtés de la rue faisaient encore illusion... volets clos... aussi ce qu'était assez curieux c'est que sur chaque trottoir, tous les décombres, poutres, tuiles, cheminées, étaient amoncelés, impeccable, pas en tas n'importe comment, chaque maison avait des débris devant sa porte, à la hauteur d'un, deux étages... et des débris numérotés !... que demain la guerre aille finir, subit ... il leur faudrait pas huit jours pour remettre tout en place...³⁰²

³⁰¹ Sophie Lacroix, *Ce que nous disent les ruines*, op. cit., p. 309 : « Cette idée-cellule [la ruine] opératoire dans la déconstruction ne peut être érigée en concept abstrait ; nous avons des scrupules à la considérer comme un concept philosophique, car c'est plutôt à une expérience que nous avons à faire. Cette expérience répercute et diffuse le choc émotionnel éprouvé par le spectacle des ruines. »

³⁰² *Nord*, p. 333.

Berlin est une ville en ruines qui pourrait emporter le personnage dans une mélancolie singulière. Pesant le risque de cette fascination mélancolique, le discours du narrateur célinien se charge de rectifier la donne de l'image. L'image de Berlin en ruines n'est pas seulement l'expression d'un dessaisissement – confirmé sur le plan narratif par le vertige du personnage, lequel nécessite des cannes pour marcher –, elle donne aussi une justification à un retour à l'ordre. Les ruines, amoncelées devant chaque maison, chaque immeuble, affirment une volonté de reconstruction. Le paysage, dans le contexte politique du III^e Reich, est commandé par un retour à l'ordre qui empêche l'énonciateur célinien de se laisser emporter par le regard de son personnage. L'exercice d'une fascination pourrait le perdre.

Car Berlin, donnée comme une ville « trouée », est une ville qui incite au vertige, à la retombée du sujet dans un espace illimité, qui substituerait à l'étendue, appréhension encore cartésienne, l'expression d'une « spaciosité ». Ce que Janine Holman désigne par le terme « spaciosité », c'est d'abord le déplacement du « je » vers un ailleurs qui dissout le « moi » et le porte à sa négation³⁰³. Cette dissolution du « moi » est traitée chez Céline par une vision anthropologique et morphologique des lieux. La ruine devient l'objet d'un morcellement qui trahit l'unité du lieu, et indirectement l'unité du sujet. Le rapprochement entre lieu et sujet justifie le fait d'une fascination, la perte du « je » devant la ruine du paysage :

Là Berlin, huit jours, ils remettaient tout debout !... [...] la maison bien morte, qu'un cratère, tous ses boyaux, tuyaux hors, la peau, le cœur, les os, mais tout son dedans n'empêche en ordre, bien agencé, sur le trottoir... comme l'animal aux abattoirs, un coup de baguette, hop ! [...]... se remettrait à galoper !³⁰⁴

La description sous le regard du personnage s'élabore par un procédé d'identification charnelle ou matérielle, qui permet à une maison en ruines de souligner la ruine intrinsèque du sujet. L'image du trou, du « cratère », permet l'introspection chirurgicale, en sorte que le dedans devienne dehors, puisse s'analyser. Par cette introspection, ce sont les frontières intimes du sujet, l'enveloppe de son propre corps, qui font défaut et le révèlent en interne, décharné. La dissolution du « je » passe par un vertige. Ce vertige prend ici le sens d'une introspection qui mène au décharnement. Or, encore une fois, l'image trop violente de cette dissolution subjective force le narrateur à rattraper la vision de son personnage, à la modifier : par réaction, une irréalité, une utopie se fait jour, celle d'une ville capable de se reconstruire

³⁰³ Janine Holman, « Lecture de l'air in extremis », in : M. Collot et J.-Cl. Mathieu (dir.), *Espace et poésie*, Paris, Presses de l'école normale supérieure, 1987, p. 49-68.

³⁰⁴ *Nord*, p. 333.

en quelques jours, comme l'animal de se relever de l'abattoir, ou le sujet de son propre vertige.

La ruine apparaît comme une surdétermination subjective sous les expressions de la fascination quand, donnant une place centrale au sujet, elle entraîne simultanément son évidement et son dessaisissement. La ruine repose sur un ravissement esthétique qui situe le « je » célinien entre une complaisance descriptive (en focalisation interne) et un discours terrifié. Par la description de Berlin, Céline s'accorde à l'esthétique kantienne, selon laquelle l'« idée de ruine procéderait d'une submersion de l'imagination dépassée en son pouvoir propre³⁰⁵ ». Ce ravissement esthétique est une manière de reposer le « je » au centre de la représentation, mais aussi de le pousser dans un vertige, par lequel il puisse accéder à un ailleurs, une forme d'inconscience, de lâcher-prise, en dehors de toute raison. La ruine défie le sujet quand elle le prive de sa rationalité pour l'entraîner dans une dimension plus obscure, qui préfigure son exil sur le plan esthétique, c'est-à-dire aussi le risque de sa dissolution.

La ruine devient cette altérité qui fait face au « je » pour lui opposer la réalité de sa négation. Pour Sophie Lacroix, « il y aurait toujours une ruine au fond de l'œuvre d'art, c'est-à-dire la présence bouleversante du péril possible³⁰⁶ ». Mais la ruine de l'œuvre, c'est d'abord la ruine de la représentation, de son étendue cognitive, et simultanément la victoire d'un « je » plus affectif. Le « je », nié, dessaisi de lui-même, est un « je » rendu à son altérité, à cette part d'ombre, irrationnelle, qu'il se refuse à reconnaître et qui le discerne en affectivité. La ruine serait une manière de « déraisonner » le « je » poétique, de le rendre à son affectivité. Le récit de l'exil, sa représentation hétérotopique et cette ruine qui en émerge ramènent le « je » célinien, celui qui motive la représentation, à sa transparence affective.

La ruine est une unité hétérotopique qui participe à la représentation de cet exil parce qu'elle rejette le sujet qui la regarde, le paysage et l'Histoire qui l'intègrent, du côté de l'absence, du côté de la négation, tout en les maintenant dans une réalité positive. De l'ordre de l'absence, la ruine révoque le monde apparent, formel et conceptuel, pour « ouvrir à

³⁰⁵ Sophie Lacroix, *Ce que nous disent les ruines*, op. cit., p. 112-113.

³⁰⁶ *Id.*, p. 308.

l'essentiel³⁰⁷ ». La ruine ramène à l'essentiel, c'est-à-dire défait le sujet, l'espace et l'Histoire de leur forme conceptuelle. Elle déconceptualise la représentation, l'absente pour la ramener à une présence plus sensible, mais alors moins assimilable, moins pensable, plus incertaine, une présence qui ne saurait se définir que dans son propre déroberment (subjectif, spatial, et temporel).

Dire que les romans de la trilogie allemande sont écrits sur les ruines d'un espace romanesque, c'est pousser cet espace romanesque aux confins de son absence. Par cette absence, l'espace romanesque peut se lire autrement, plus incertain, plus mouvant, et capté dans son échappée cognitive, conceptuelle, structurelle. Présence sensible inassimilable, inconcevable, l'espace romanesque, ainsi ruiné, retrouve sa liberté et son essentialité. Or, corrélativement, c'est l'enjeu global de la représentation qui demande à être redéfini dans ces derniers romans, en-dehors du champ conceptuel.

C'est un ailleurs que cherche l'espace romanesque dans la trilogie allemande : une amplitude spatiale, temporelle, nécessaire à l'accomplissement de la représentation. Mais le rêve est simultanément contré par un principe de réalité qui rend l'espace de représentation célinien à sa négation, et la poétique célinienne à ce qu'elle refuse de voir. A l'utopie de la représentation, fait face son hétérotopie. La représentation se referme sur le pessimisme que propose le modèle de l'impasse circulaire³⁰⁸, guidé dans la trilogie par l'enfermement d'un voyage sur un pôle carcéral et par l'involution de l'Histoire.

Or, à s'avouer ainsi vaincu, le texte célinien pousse la déception à son extrémité : devant l'image de sa propre négation, la représentation célinienne est forcée de réagir. La ruine de l'espace romanesque suscite une réaction affective : si l'étendue nécessaire à la représentation (version utopique) se trouve neutralisée par sa version hétérotopique, il reste ce centre subjectif de l'énonciation, point de départ et point de retour de la représentation, qui en annule l'étendue cognitive mais en renforce l'intensité et la qualité émotionnelle. Encore une

³⁰⁷ *Id.*, p. 20-21.

³⁰⁸ Cette forme circulaire a déjà été identifiée dans les premiers romans céliniens où il s'agit de sortir de cette limite formelle.

fois, après les romans de *Féerie*, c'est du côté d'une écriture rendue à son intensité que la représentation célinienne, sans pouvoir se dire, s'intègre comme une présence palpable.

Le tropisme du Nord est une fausse libération, une abstraction qui permet de lancer le voyage sans le réaliser. L'axe ascensionnel a perdu sa force de réalisation et ne peut troubler l'impasse circulaire (comme c'était le cas dans les premiers romans céliniens) qui constitue la figure réalisée, bien que rejetée, du voyage célinien. De même, l'axe historique se trouve perverti quand l'image archétypale d'une « flèche du temps », progressive, se replie sur elle-même pour ramener l'histoire (dans l'Histoire) à ce qu'elle refuse de voir : l'image de la mort. Utopique au premier abord, la représentation devient ici hétérotopique. Hétérotopique, la représentation cesse de constituer un idéal poétique (romanesque) ; elle enferme le récit jusqu'à la prise de conscience de sa propre négation.

Si la fiction du voyage historique (ce modèle d'une ascension progressive) n'y peut rien, ce qui pourrait, en revanche, troubler le sens fatal de cette circularité hétérotopique, c'est sa propre démesure : le recentrement affectif que cette circularité implique et la réaction de répulsion qu'elle suscite pourraient remettre en cause la solidité négative de la structure romanesque, et apporter quelques remaniements à cet espace problématique.

En interne, les romans céliniens ne se laissent pas si simplement enfermer dans cette impasse spatio-temporelle. Entre *D'un château l'autre* et *Rigodon*, une sorte de lutte intérieure se laisse entrevoir à travers des mécanismes de tension, d'explosion et de discontinuité qu'il nous appartient ici d'analyser, sur le plan structurel de la représentation.

B/ Investissement affectif de l'espace de représentation : la déstabilisation d'une structure cognitive

Représenter l'effondrement du système de représentation, en niant cet horizon spatio-temporel par rapport auquel une vision subjective se définit, c'est une manière pour la poétique romanesque célinienne d'intégrer l'image de sa propre ruine.

Neutralisation sémantique, la ruine est l'image donnée d'un non-lieu qui empêche l'étendue (positive) spatio-temporelle de la représentation. Cette neutralisation sémantique affaiblit une lecture cognitive de la représentation, mais non une lecture affective. L'exil s'écrit à travers une poétique du non-lieu qui ne laisse pas insensible son énonciateur quand elle tient aux données hétérotopiques du vertige, de l'angoisse, du refoulement.

1) Appropriation affective d'une structure romanesque

L'exil signifie d'abord la mise en échec du déplacement : il ramène la fuite du personnage à son impossibilité, le déplacement à la notion d'emplacement, puis d'enfermement. L'exil signifie aussi le sens fatal de l'Histoire, le remaniement continu du présent par le passé, et l'impossibilité pour l'histoire du personnage de s'inscrire dans un avenir. Circulaire, le voyage d'exil empêche l'horizon d'un ailleurs de se stabiliser, de s'accomplir, mettant en défaut toute tentative d'échappée, et ramenant le « je » au drame de sa présence.

Cette présence apparaît paradoxale, quand le voyage d'exil impose au sujet voyageur l'image d'un « ailleurs » qui n'est autre que celle de sa négation. Le voyage d'exil se résume au face à face qui oppose le « je » célinien à l'image de sa propre altérité, rejetée, niée, l'image de sa mort. La dimension hétérotopique du voyage ruine l'acte de représentation en lui supprimant son étendue positive, subjective, spatiale et temporelle. Or, à travers cette ruine de la représentation, n'est-ce pas la nature affective de l'écriture célinienne qui transparaît ? Le voyage, en sa dimension hétérotopique, est une manière de faire réagir le « je », et de ramener l'écriture célinienne du côté d'une affectivité. Cette affectivité transparaît derrière les

défauts de la représentation célinienne, et engage le retour des romans de la trilogie allemande à un espace-temps plus intuitif, moins conceptuel, semblable à celui des *Féerie*.

Si la représentation conduit le rêve de l'écriture dans les romans de la trilogie, et demeure à l'état d'utopie, sa dimension hétérotopique la réalise tout en la ruinant de l'intérieur. Cette ruine de la représentation provoque les valeurs affectives de l'œuvre céliniennes et nous ramène du côté de ce noyau central, de ce centre énonciatif capable de motiver une écriture plus intuitive et moins conceptuelle, plus présentative et moins démonstrative.

a) Le resserrement affectif de la représentation

1. L'uniformisation de l'espace représenté

L'horizon nécessaire à la représentation, à son déploiement cognitif, intelligible, à sa formulation conceptuelle, s'efface. L'effacement de cet horizon est une manière de mettre en échec la représentation. L'acte de représentation existe toujours mais il ne peut être relayé, à l'horizon du texte, par un nouveau pôle d'intensité¹, capable de faire face au sujet célinien, ou de l'envisager dans une distance positive². Algirdas Julien Greimas et Jacques Fontanille expliquent dans leur *Sémiotique des passions*, que « certaines passions, l'admiration, par exemple – du moins dans son acceptation en français classique –, mais aussi “l'étonnement” ou la “stupeur” suggèrent déjà la possibilité d'un horizon tensif non encore polarisé³ ». A partir du sujet célinien, entraîné dans un espace étranger, contraint à ces réactions d'étonnement, de stupeur, ou d'admiration (devant les paysages en feu de la guerre,

¹ Si le Danemark est donné comme le point utopique du texte, sa seule approche relève d'un effet de déréalisation, qui l'empêche de se poser comme pôle concurrentiel d'une réalité. Le Danemark s'inscrit dans les défauts de la réalité (celle de la prison), mais ne saurait en proposer une autre. De même, du côté de l'Histoire, l'inversion historique se définit comme un principe contestataire vis-à-vis de la réalité (celle de la mort), sans pouvoir en proposer une autre.

² Jacques Fontanille écrit dans *Sémiotique du discours*, *op. cit.* p. 97 : « Mais l'apparition d'une très forte intensité à l'horizon signale du même coup la formation d'un autre champ positionnel, concurrent du premier, c'est-à-dire le champ positionnel de l'altérité. » Dans les romans de *Féerie*, cette dualité des pôles intensifs du texte s'observe grâce au dialogue entre le personnage Céline et le personnage Jules, ce dédoublement permettant de situer le « je » célinien à distance de sa propre altérité. Dans les romans de la trilogie, au contraire, le dédoublement n'a pas lieu. L'horizon du récit est dépolarisé, en sorte que le sujet célinien va vivre l'image de son altérité au plus près de lui-même, et non dans cette distance que suppose la polarisation de l'horizon narratif.

³ Algirdas Julien Greimas, Jacques Fontanille, *Sémiotique des passions (Des états de chose aux états d'âme)*, Paris, Seuil, 1991, p. 23.

notamment), pourrait se construire une vision dépolarisée, c'est-à-dire dont l'horizon, sans être nié au départ, s'avère comme privé d'objet. Ce vide objectif déstabilise la représentation.

Dans la trilogie allemande, l'horizon proposé par le « voyage historique » ne tient pas, car tout dans ce voyage, et notamment la description des lieux – supports chronotopiques de la représentation – renvoie la représentation à son centre énonciatif. Si la représentation, dans la trilogie allemande, commande le rêve d'un ailleurs, d'une étendue, soutenant la démarche utopique du texte célinien⁴, elle s'affronte à sa contrariété hétérotopique qui stipule le fait et l'effet de sa négation.

Le voyage d'exil, défini par sa circularité, met en échec l'extraction commandée par la représentation, et l'espace représenté subit l'effet de ce resserrement. L'espace étranger n'apporte aucune diversité (spatiale ou temporelle), capable d'ouvrir le champ de la représentation. Sa diversité est niée par la circularité du voyage qui empêche la mise à distance du sujet. Le récit de voyage est ramené à son point de départ, c'est-à-dire aussi au sujet de son énonciation. Or, c'est dans ce retour vers soi que le problème se pose : le sujet célinien, en exil, est un sujet dont l'identité est niée. L'espace étranger accentue cette négation identitaire. Les lieux, par leur emprise carcérale et mortifère, construisent un « je » rendu étranger à lui-même, nié de l'intérieur. L'espace étranger sert l'accentuation d'une négation identitaire.

Les lieux restent étrangers parce qu'ils donnent à voir au sujet célinien un reflet que celui-ci rejette, l'image de sa négation. Les lieux ne sont pas étrangers au sujet parce qu'ils relèvent d'une distance. Au contraire, ils s'inscrivent comme la réplique immédiate d'un « je » que celui-ci refuse de voir. Les lieux deviennent étrangers parce qu'ils sont l'expression et l'illustration d'un rejet, d'un refoulement. Ils sont la révélation de cet « autre » au fond de soi et s'écrivent alors dans une uniformité effrayante.

Par une fragmentation, un délabrement progressif, les lieux chutent, se vident, comme pour rayer toute disparité et ramener l'espace représenté à un amoncellement de matière bientôt uniforme, matière grise, morte. L'anachronisme faillible de Baden-Baden rappelle celui de Siegmaringen, les ruines de Berlin, entre le « *Zenith Hotel* » et Grünwald, ressemblent à celles de Hambourg, la plaine de Felixruhe apparaît aussi triste et uniforme que celle de Zornhof. La destruction de l'espace alentour globalise une disparition intime. Le paysage devient une surface lisse où, peu à peu, les grumeaux et contrastes fondent, disparaissent. Les lieux révèlent la ruine de l'espace représenté sur le mode d'une

⁴ A partir d'une indifférence, d'une passivité, d'un désinvestissement affectif. Voir ci-dessus p. 560 *sq.*

« dégradation du Divers ». L'altérité des lieux étrangers n'est plus simplement l'image du différent qui échappe au sujet, s'y trouve à distance, à l'horizon du récit, mais celle d'une ressemblance refoulée. Les expressions de l'exil, par cette uniformité de l'espace traversé, formulent, à l'envers du voyage exotique segalenien⁵, une idée de l'étranger selon laquelle l'autre n'est pas au bout de l'horizon parcouru, mais au plus près de soi. Cet autre est l'expression d'un « je » rendu à sa négation.

2. L'uniformisation de la représentation

Cette uniformisation qui atteint l'espace représenté est appuyée sur l'uniformisation de l'espace de représentation. Dans un roman, toute représentation repose sur la modulation du descriptif et du narratif. L'espace de représentation, dans la trilogie, s'uniformise en confondant ces deux modes. C'est là ce qu'Albert Mingelgrün, dans un article consacré à la description célinienne, remarque en premier lieu :

En ce qui concerne les préoccupations « fonctionnelles » de notre auteur, il me semble qu'au fil du temps, la description abandonne peu à peu son statut de masse d'un seul tenant, de tache indélébile, d'ampleur inégale, pour se transformer en feu follet intermittent et envahissant tout à la fois, malaisé à séparer de la narration et, en particulier, d'un narrateur omniprésent⁶.

L'impression d'uniformisation ne tient pas seulement au contenu, c'est-à-dire au traitement de l'espace représenté, mais aussi à cet entremêlement entre descriptif et narratif⁷ qui témoigne de la forte présence du narrateur, de l'énonciateur au cœur de son propre récit (narrateur extra-homodiégétique et autodiégétique⁸). L'intensité du « je » explique

⁵ Voir : Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme: une esthétique du divers* (1908), *op. cit.*

⁶ Albert Mingelgrün, « Quelques modalités de la description célinienne : de *Voyage au bout de la nuit* à la trilogie allemande », in : *Actes de colloque international d'Oxford, Céline, (13-16 juillet 1981)*, *op. cit.*, p. 270.

⁷ Nous reprenons ici la terminologie de Philippe Hamon qui incite à considérer le « descriptif » comme une fonction, et non comme un mode d'écriture. Philippe Hamon reconnaît aussi la permanence de cet entremêlement, *Du descriptif*, *op. cit.*, p. 91 : « [...] description et narration, qu'il peut être utile, en un premier temps, d'opposer pour des raisons heuristiques, réclament sans doute d'être considérées plutôt comme deux types structurels en interaction perpétuelle [...] comme deux types complémentaires à construire théoriquement ou comme deux tendances textuelles dont il serait vain de chercher les incarnations exemplaires, parfaites. »

⁸ Voir Gérard Genette, *Discours du récit*, *op. cit.*, p. 259-264 & *Nouveau Discours du récit*, Paris, Seuil, 2007, (coll. « Points / essais »), p. 356-368. Nous pouvons aussi dire que le narrateur célinien raconte une histoire (celle de l'exil, 1^{er} niveau narratif) dans laquelle il est aussi personnage. Le narrateur, sans rester objectif et omniscient, se projette en interne dans l'histoire de son personnage, « capable d'assumer personnellement, d'authentifier et d'éclairer [ou de confondre, chez Céline] de son propre commentaire [ou sensibilité, chez Céline] l'expérience spirituelle qui donne son sens final à tout le reste et qui reste, elle, le privilège du héros. » (p. 264).

l'uniformisation du texte à son niveau fonctionnel. La focalisation interne permet cette cohésion entre description et narration. Témoin et protagoniste sont si mêlés dans la trilogie que la description et l'action relève d'un même acte énonciatif. Cet entremêlement n'est pas sans incidence sur le déploiement du récit comme horizon essentiel de la représentation. Sur le plan précis de la description dans la trilogie, Albert Mingelgrün relève des marques de répétition qui justifie cette impression d'uniformisation, et explique la capacité du mode descriptif à déborder sur le mode narratif⁹.

La description célinienne semble répondre à une « loi du retour » qui « fait apparaître et réapparaître, aller et revenir, les mêmes sons, les mêmes termes syntaxiques ». Plus précisément :

Tout se déroule comme si la linéarité indispensable de la lecture se rompait au profit d'un déchiffrement d'associations et de coïncidences, comme si le paradigme, l'emportant sur le syntagme, imposait un effet de freinage et chargeait le texte d'intransitivité. Nous touchons du doigt ici à la source même de la fascination poétique, en action dans la trilogie : si la répétition, en tant que telle, ne modifie pas, à première vue, le contenu des mots, elle métamorphose cependant le langage puisque, dans le mouvement même de leurs réitérations, les formes sonores et visuelles des signifiants absorbent les substances qu'elles véhiculent et finissent par constituer un objet nouveau [...] ¹⁰.

L'effet de répétition construit une entité descriptive à partir d'un blocage narratif. Cette répétition, qui s'exerce dans la description célinienne, répond à cette circularité structurelle qui enferme le récit sous l'incidence du « je », sous la force intensive de son propre centre énonciatif. L'histoire n'amène nulle part, mais se maintient dans un surplace, un « équilibre statique », grâce au ralentissement produit par la répétition au cœur du discours descriptif. C'est par cet effet de ralentissement que le lecteur est lui-même freiné dans sa quête de l'histoire, et commence à veiller à la forme poétique qui surgit de la description célinienne.

⁹ Cet entremêlement entre narratif et descriptif fait dire à Bernard Elias qu'il n'y a pas de pures descriptions dans les romans de Céline, ou que ces descriptions restent assimilées au narratif. Bernard Elias, « Problèmes de la durée dans *Voyage au bout de la nuit* et la trilogie allemande », in : *Actes du colloque international de Paris, Céline, (17-19 juillet 1979)*, op. cit., p. 191-192 : « [...] il ne semble y avoir qu'une chose qui ne change pas entre *Voyage au bout de la nuit* et la trilogie : c'est l'absence de pauses descriptives. Cela est dû au fait que le narrateur reste toujours autodiégétique [ou plutôt : « homodiégétique » ?], c'est-à-dire qu'il est aussi le héros de l'histoire qu'il raconte. Par conséquent, on trouve d'habitude un regard observateur à l'origine des descriptions. En effet, le verbe “ voir ” occupe dans *Nord* la troisième place en ordre d'importance quantitative après les verbes “ être ” et “ avoir ”. » Si nous reconnaissons cette fusion des deux fonctions énonciatives (narratif / descriptif), nous envisageons cet entremêlement de façon inverse : le narratif posé comme cadre structurel du récit se laisserait selon nous envahir par le descriptif. La fréquence du verbe « voir », qui tendrait à se poser comme un des verbes principaux de *Nord*, est significative de cet envahissement.

¹⁰ Albert Mingelgrün, « Quelques modalités de la description célinienne : de *Voyage au bout de la nuit* à la trilogie allemande », in : *Actes de colloque international d'Oxford, Céline, (13-16 juillet 1981)*, op. cit., p. 287.

Le descriptif devient un acte strictement poétique quand il permet au texte célinien de se détacher de son propre récit pour s'autonomiser dans la langue, par ses résonances. En sa forme, le texte célinien s'uniformise à l'intérieur du récit, jusqu'à s'autonomiser en-dehors de ce récit, en dehors de cet horizon narratif (d'ordre syntagmatique), pour apparaître comme pure intensité poétique (paradigmatique). Cette intensité relève d'une énonciation qui aura su se replier sur elle-même, ralentir l'enjeu narratif jusqu'à s'en détacher, pour ne plus répéter qu'une et même chose : l'existence de ce centre énonciatif à partir duquel tout surgit, tout survient. A partir de ce moment peut bien surgir un autre espace-temps, celui de l'énonciateur, détaché de la narration : c'est ainsi qu'Albert Mingelgrün analyse la place privilégiée de Meudon dans la trilogie.

A partir d'une structure narrative définie comme circulaire, spatialement enfermée, qui ne progresse que pour retourner vers les figures du passé, l'horizon de la représentation commence à s'évanouir, et l'instance du discours à refaire surface, centrale. Ce centre énonciatif est mis en valeur par une poétique de la répétition, dont témoignent les descriptions céliniennes dans la trilogie. Circularité narrative et répétition descriptive permettent l'émergence de ce centre énonciatif.

Mais aussi poétique soit-il, l'effet produit par l'émergence de ce centre énonciatif mêle fascination et répulsion. Le repli subjectif de la représentation entraîne une dévalorisation narrative : le « je », noyau central, devient ce gouffre dans lequel la représentation se perd, s'absente. Le resserrement du texte célinien sur son centre énonciatif permet à la fois de poser ce « je » en présence, et de le définir comme une présence paradoxale, qui se nourrit de la négation de la représentation, de l'évanouissement du récit. Par ce processus d'absorption, le « je » n'existerait plus qu'en tant que présence sensible, en-deçà de la représentation. Cette négation subjective de la représentation provoque un malaise, auquel, malgré la fascination descriptive, l'énoncé célinien oppose quelques réticences.

3. Un exemple : de l'uniformisation de la représentation à la disparition du « je » énonciatif

En nous appuyant sur un extrait de *Nord*, nous voudrions montrer comment l'uniformisation de l'espace de représentation, par l'entraînement répétitif d'un mode descriptif débordant sur le narratif, insiste sur le drame d'un effacement : la révélation du centre énonciatif opère de façon négative.

Ca va ! on va !... à travers le parc et puis la grande cour... à gauche les étables, la porcherie... et les hauts silos à betteraves, qui sentent si mauvais... le sentier en ciment tout le long de l'étang au purin qui sent encore bien plus fort... ils ont tout mis dans cette cour... plus les oies, les canards, les poules... sans doute pour tout surveiller, voir tout ce qui se passe, d'en haut, de la ferme... je vois pas nos travailleurs les deux français, Léonard, Joseph... j'entends des chants russes... je vois des femmes et des enfants... nu-pieds... et des hommes, en bottes... ils traversent la cour... ils nous font des gestes... ils crient des choses... peut-être aimables ?... non ! ils ont plutôt l'air en colère... mais y a de l'entrain !... ils doivent aller biner, sarcler... là-bas, dans la plaine... on voit que ça, des buttes de patates... des petites... des énormes... des longues, jusqu'à Moorsburg... tout l'horizon... ils doivent y aller...¹¹

Dans cet extrait, la description envahit le moment narratif et uniformise l'espace-temps de l'énonciation par des effets de répétition. Il s'agit pour nous de comprendre la fonction de cette répétition : dévoile-t-elle la présence du « je » énonciatif ou expose-t-elle ce « je » à l'image de sa propre négation, de son évanouissement ?

Le narrateur décrit la scène, à partir des yeux du protagoniste, comme un tableau auquel ce dernier refuse de se mêler. Pourtant, tout semble attirer le personnage au centre de ce tableau, dans cette « cour » remplie, menée à profusion par une variété d'éléments énumérés. La répétition agit ici comme un remplissage : s'appuyant sur des formules énumératives ou coordinatrices, elle met sur le même plan une diversité de choses. La diversité s'uniformise pour former un « tout » homogène. Cette homogénéité descriptive est dangereuse quand elle pourrait bien emporter le personnage-descripteur et le rendre à sa négation. L'effet de répétition efface la distance entre le « je » et l'horizon de la représentation. L'effet de répétition engage à la fois la disparition de la représentation et l'évanouissement du « je » – personnage au cœur de ce resserrement énonciatif (par l'effet d'homogénéisation que produit la répétition).

Une réaction de recul s'exprime à travers la mise à distance du processus descriptif : en prononçant une telle phrase, « je vois pas nos travailleurs les deux français », le narrateur conteste l'action descriptive (négation du métalexème « voir »). Il cherche surtout un support identitaire (« les deux français »), pour conserver une position distantielle qui lui permette encore de dire « je » à distance de l'espace représenté.

C'est aussi par une répétition syntagmatique que la narration finit par prendre une allure descriptive. Une suite ternaire comme « ils traversent la cour... ils font des gestes... ils crient des choses » fonctionne sur un effet de répétition cadenciel et syntaxique qui illimite le récit et tend à le transformer en description. L'effet de répétition cadenciel pose l'action dans une

¹¹ Nord, p. 432.

illimitation descriptive qui affaiblit la puissance narrative des verbes. Cet affaiblissement montre comment, sous le regard du « je », la représentation narrative s'évanouit à mesure. Le « je » ne soutient plus l'horizon de la représentation, cessant d'en considérer les valeurs différentielles : malgré les gestes et les cris alarmés des personnages, le protagoniste principal, relayé par la voix du narrateur, ironise avec une contradiction sémantique qui manifeste son indifférence – « ils crient des choses... peut-être aimables ? » L'action se meurt dans le discours du descripteur qui l'absorbe progressivement.

L'effet de répétition pose le « je » au centre de la scène. Or, c'est à partir de ce « je » que la scène s'homogénéise dans une surcharge descriptive, et qu'illimitée, elle perd sa force actionnelle. Le resserrement de la représentation sur ce « je » descripteur, énonciatif, présente aussi un danger selon lequel, par répétition et contamination, le descripteur pourrait être assimilé à ce tableau homogène et disparaître dans sa propre vision. La répétition devient dangereuse quand elle amène le « je » à l'image de sa négation. Ce danger du descriptif, qui n'a pas été étudié par Albert Mingelgrün¹², s'avère prégnant dans les descriptions de la trilogie allemande. Par une description, appuyée sur la répétition, le « je » court le risque d'une assimilation. La description permet le dégagement du récit, et le recentrement du texte sur ce « je », mais elle lui montre aussi la possibilité de sa disparition au sein de sa propre énonciation. La fonction descriptive, et sa main mise sur le narratif, devient ambiguë quand elle amène le « je » à la prise de conscience de sa possible disparition.

c'est quoi ces gens-là ?... Harras m'avait dit... tout Russes ramassés d'Ukraine... [...] Harras m'avait dit, j'avais écouté que d'une oreille... la vérité, notre guerre avait fait des petits, tous les bouts de l'Europe... preuve j'en ai trouvé moi-même plus tard à Copenhague, Danemark, plein les cellules, des étages entiers, tassés, tous les âges, tous les poils, traîtres belges, yougoslaves, lituanes, lettons, apatrides, juifs, relaps, mongols par la mère, asniérois du père, le tutti frutti la godille des cent drapeaux à la conquête et trains d'équipage sens dessus dessous...¹³

Face au sentiment d'un effacement, le discours du « je » dans l'extrait étudié, sert à faire réagir le texte. L'endormissement poétique qu'implique l'énoncé descriptif est contré par la violence d'un « je » narrateur qui cesse de se fondre dans la vision de son personnage, trop assimilé à la scène décrite. La familiarité (syntaxe familière) et l'accusation (déictiques) qui se trame derrière l'interrogation – « Ces quoi ces gens-là ? » – se posent en rupture. Le texte

¹² Albert Mingelgrün s'attache, entre autres, à étudier l'extrait de la Publique dans *D'un château l'autre*. Or, dans cet extrait, nous remarquons exactement le même principe que dans le passage ci-dessus étudié. La transformation du mode narratif en mode descriptif permet à la fois au « je » de se dire en présence et de s'exposer au risque de son assimilation dans le tableau qu'il est en train de décrire.

¹³ *Nord*, p. 432-433.

célinien sort de l'entreprise descriptive pour reposer le « je » à l'écart de sa propre vision, séparer le narrateur-descripteur de son personnage.

Du resserrement d'un horizon narratif à l'évanouissement d'un centre subjectif, s'observe le dysfonctionnement de la représentation célinienne, le drame de son uniformisation sous l'effet de la répétition. Cette représentation se pose à la limite de sa disparition. Or, à atteindre cette extrémité, cette limite, l'acte énonciatif célinien est forcé de réagir. La réaction affective du « je » célinien sur son propre récit, loin de proposer une refonte structurelle de la représentation, tend à la maintenir en déséquilibre, à la situer dans l'instant de sa disparition. En prenant le risque de sa négation, l'acte énonciatif trouve sa dernière force positive : il réagit.

Cette réaction peut paraître paradoxale, quand elle s'appuie sur le principe de répétition qui ramène le « je » à son absence. Ce paradoxe met en valeur une sorte de masochisme énonciatif : le « je » use de la répétition pour devancer sa propre condamnation. La répétition agit alors comme un aveu d'impuissance, pour conforter le « je » dans son discours : en témoignent le dédoublement du syntagme « Harras m'avait dit » et l'insistance du pronom réfléchi dans le syntagme « j'en ai trouvé moi-même ». La fin du discours est guidée par une vérité peu sûre d'elle-même, quand l'énonciation célinienne se sert de la répétition énumérative pour grossir la scène (« des étages entiers, tassés..... sens dessus dessous¹⁴ »). La répétition conduit à une démesure, une surcharge qui renforce une présence quand celle-ci pressent le risque de sa négation.

Le « je » se révèle à travers une prise de position qui lui permet de confronter à la scène décrite quelques souvenirs personnels. La mémoire permet au présent de devenir la répétition du passé. Le « je » se présente comme celui qui, en prison, à Copenhague, a déjà supporté pire déluge, l'épreuve d'une disparition. Le narrateur se sauve grâce à une image carcérale, donnée comme déjà vécue (usage du passé composé pour « j'en ai trouvé », qui marque un procès achevé) qui le pose en présence au cœur même du drame de l'absence. Le « je » célinien ne se débat plus que par un discours qui prétend avoir déjà vécu le drame de l'absence, de la disparition. Il s'affirme à travers l'image de sa négation pour mieux se l'approprier et la maîtriser. Cette complaisance lui assure une dernière autorité.

La répétition installe le descriptif au sein du narratif, jusqu'à freiner le récit et privilégier une vision fascinée, l'absorption du sujet dans l'image. La répétition révèle le « je » comme centre énonciatif et descriptif, mais l'entraîne aussi dans un vertige. Donnant

¹⁴ Nous pourrions étudier ici précisément les échos phoniques de cette énumération qui mettraient en valeur cette poésie de la répétition.

une importance à cette vision subjective, selon laquelle l'horizon du récit s'uniformise, se replie sur ce « je » énonciatif, la répétition suggère aussi le pressentiment d'une négation. Contre cet évanouissement du « je », le texte célinien cherche des effets de rupture. Or, de ce péril descriptif, le « je » célinien n'échappe vraiment qu'en assumant l'idée de sa négation, et en réutilisant alors l'arme vertigineuse de la répétition.

L'appropriation affective de la représentation s'accomplit à travers son uniformisation. Cette uniformisation brise la distance entre un « je », centre énonciatif (narrateur > personnage focalisé) et l'horizon du récit. La représentation, sans étendue, se resserre autour d'un « je » énonciatif, et conduit le processus énonciatif à une sorte de vertige. C'est à la limite de son annulation, à l'extrême de sa négation, que l'énonciation célinienne réagit au drame de la représentation. Le resserrement de la représentation sur le « je » énonciatif conduit alors à un effet de tension.

b) La tension affective de la représentation

1. De l'horizon du récit vers le centre énonciatif de la représentation

Le voyage d'exil est un récit qui n'a pas d'extension parce qu'il reste maîtrisé par un « je » énonciatif qui se dérobe à tout horizon, à cette utopie du Nord comme point libérateur de l'imaginaire célinien, et à la logique d'une Histoire progressive lui assurant un avenir. Cette limite de la représentation est figurée par un schéma circulaire, capable de ramener le voyage à un point de départ, capable de ramener l'avenir du récit à son propre passé. L'histoire s'inscrit dans l'échec du voyage compris comme déplacement, et dans l'échec de l'Histoire comprise comme progression.

Si la représentation, sous ce schéma circulaire, perd son extension, c'est que le « je » énonciatif qui la dirige s'en trouve incapable. Si le récit de l'exil se focalise sur le souvenir de la prison, expression d'un non lieu et d'un non-temps, qui brise l'horizon du voyage et celui de l'Histoire (quand cette prison signifie la mort), cette image carcérale existe, déjà, au niveau

du centre énonciatif. De l'horizon carcéral du récit à un centre carcéral, c'est comme si « l'instance de discours s'effor[çait] de retrouver [s]a position originelle¹⁵ ». Ce mouvement régressif réalise ce que Jacques Fontanille appelle l'embrayage du texte. Cet embrayage s'avère, sous le dénominateur commun de la prison, paradoxal. Le récit célinien revient, vers son centre énonciatif pour reprendre son souffle, repartir. Or, sa lancée, son désir d'étendue est déjà affaibli par l'image initiale de la prison.

Le premier et le dernier niveau de la représentation célinienne sont constitués par cette image carcérale. Cette image permet au « je » célinien de s'énoncer dans un récit sans horizon, ou plutôt dont l'horizon est nié par une esthétique de la répétition, un principe d'uniformisation. Cette prison tend à s'imposer comme une image centrale, ce point de concentration subjective, ce pôle d'intensité au centre duquel la représentation s'élabore mais finit par se nier¹⁶. La prison qui se dessine à l'horizon du récit, induit son repli parce qu'elle constitue l'image dédoublée et répétée du centre énonciatif, occupé par le sujet célinien à Meudon. La prison devient la face cachée de Meudon, l'image refoulée dont Meudon constitue la face apparente. Entre le centre énonciatif, localisé à Meudon, et l'horizon de la représentation localisé par les lieux allemands, une distance s'annule quand, des deux côtés, l'image de la prison s'intègre en fond.

C'est tout l'écart géographique, la fonction distantielle du lieu comme garantie utopique du voyage et de l'étendue de la représentation¹⁷ qui échoue par cette superposition entre le lieu de Meudon et les lieux de l'exil. Pour se protéger, le narrateur insiste encore sur les hauteurs de Meudon, de ce lieu énonciatif, désirant empêcher son identification à celui de la prison. Cette insistance est d'abord implicite à travers le titre du roman *D'un château l'autre* : Yves Antoine, dans sa thèse, émet ainsi l'hypothèse d'un mouvement entre deux pôles¹⁸, Siegmaringen et Meudon. Or, si le château de Siegmaringen est évident dans le roman, le château de Meudon l'est moins. La référence réelle à Meudon aurait pu conduire Céline à évoquer le château de Meudon, « construit par Mansard qui abrite, en réalité, l'observatoire d'astronomie physique¹⁹ ». Le silence célinien sur cette donnée référentielle induit une interprétation beaucoup plus subjective : un sentiment paranoïaque incite le personnage-narrateur à se situer sur une hauteur protectrice. C'est dans ce sens que le lieu de Meudon, la maison de l'écrivain, fait figure de château :

¹⁵ Jacques Fontanille, *Sémiotique du discours*, op. cit., p. 94.

¹⁶ *Féerie II* en constitue l'illustration et l'avertissement préalable.

¹⁷ Voir ci-dessus p. 529 sq.

¹⁸ Relation d'autant plus resserrée que la préposition spatiale « à » disparaît.

¹⁹ Renseignement donné par Yves Antoine, *Recherches sur l'espace romanescque dans la Trilogie de L.-F. Céline*, op. cit., p. 60.

Tous les relevés topographiques signalent et indiquent la notion de hauteur, soit en y faisant directement allusion, soit en précisant le point de vue, le panorama, afin de situer un lieu « perché ». / Cette première constatation suffit déjà à « fondre » Meudon, lieu de l'écriture, à l'image d'un château, qui serait bâti sur une hauteur, pour mieux se défendre et mieux voir²⁰.

Sans faire de ce lieu, comme Yves Antoine, l'atout et la justification d'une dimension visionnaire, nous retenons la fonction protectrice des hauteurs du château. Yves Antoine relève, dans la suite de son analyse, l'aspect dangereux du lieu de Meudon : la méfiance du personnage-narrateur²¹, à l'égard de son entourage géographique et social, fait de la maison de Meudon, devenue château, un véritable rempart.

Or, le rempart de Meudon ne se transforme-t-il pas en prison ? La caricature que le narrateur propose de ses interviewers au début de *Rigodon* expose l'image d'un écrivain oppressé, surveillé, qui ne possède ni l'espace ni le temps de la liberté. Le lien à faire entre la représentation de Meudon, dans la trilogie, et l'expérience biographique de la prison se reconnaît surtout à « la hantise du lieu fixe²² ». Cette sédentarité mal supportée (Meudon) justifie les données abstraites du récit de voyage, appelle le déplacement. Le drame du déplacement, devenu enfermement, fait place à ce qu'Alain Cresciucci nomme une « instabilité sédentaire²³ ».

Contre une assise qui ressemble trop à un enfermement, le narrateur, davantage que dans son atelier d'écriture, se représente dans des déplacements qui permettent de lancer le récit : au déplacement chez Mme Niçois en bord de Seine, en contrebas du sentier des Gardes, place ex-Faidherbe (*D'un château l'autre*), s'oppose le déplacement dans le studio de danse de Lili, à l'étage (*Rigodon*)²⁴. Le risque de chute, que suppose la descente chez Mme Niçois, est contrebalancé par la remontée du personnage-narrateur dans les hauteurs de son propre château, à l'étage, pour quelques notes de piano. Des deux côtés, il s'agit de nier ce centre énonciatif qui s'apparente trop à une prison, soit en excédant son principe de chute (descente), soit en lui opposant un décentrement esthétique (remontée). En niant ce centre énonciatif, alors seulement, le récit peut commencer ou recommencer ; il en reste pourtant extrêmement dépendant, quand il ne cesse d'y revenir, de manière allusive ou plus développée, quand son déploiement spatio-temporel en reproduit la limite carcérale.

²⁰ *Id.*, p. 68-69.

²¹ Voir, *D'un château l'autre*, p. 61.

²² Alain Cresciucci, *Les territoires céliniens*, op. cit., p. 320.

²³ *Id.*, p. 265.

²⁴ *Rigodon*, p. 826-827.

Derrière le château de Meudon, se cache l'image d'une prison, qui conforte le resserrement du récit carcéral (celui de l'exil qui conduit à la prison) sur le centre de son énonciation. Entre le château de Meudon et la prison de Meudon, s'illustre le conflit interne d'un centre énonciatif. Le « je » installé dans les hauteurs de Meudon, protégé par sa position dominante, est menacé par le sentiment de son absence, par l'effet d'un enfermement, l'image d'une prison qui postule sa négation. L'entité de Meudon est habitée par un « je » posé face à son altérité, l'image de sa négation qu'il refuse d'accepter, de voir.

2. Une représentation sous tension

En poussant le principe régressif à sa démesure, en imposant au voyage d'exil un recentrement excessif, et à l'énonciation l'image refoulée de sa négation, le texte célinien pourrait se libérer, en interne, partiellement, de la structure fataliste dans laquelle il s'enferme. La structure circulaire, aidée par l'effet d'une uniformisation, servirait à maintenir l'énonciation narrative sous tension, et à faire du récit l'expression d'un conflit : celui du « je » énonciatif face à son altérité, sa négation, que conforte l'image de la prison. Le voyage d'exil, grâce au dénominateur commun de la prison et du motif mortifère, rappelle au sujet énonciatif ce que justement il veut fuir, il refoule. La représentation, sous ce schème circulaire, déploie un conflit intime, gardé secret, sous-jacent derrière la localisation de Meudon (quand le château devient prison).

La forme du conflit, capable de soutenir l'affectivité du récit célinien, est incontestable, depuis les premiers romans. Christine Sautermeister rappelle comment une situation de dispute est chaque fois nécessaire à l'enclenchement du récit dans la trilogie :

La rencontre plus ou moins réelle du narrateur avec Le Vigan et d'autres collaborateurs ainsi que la dispute qui s'ensuit [dans *D'un château l'autre*] amènent la résurgence du souvenir [de Siegmaringen] dans un accès de paludisme, selon un procédé semblable à celui du prologue de *Mort à crédit*. Dans *Nord*, le récit commence plus rapidement, dès la troisième page [...]; l'impatience du lecteur met fin aux élucubrations du narrateur [...]. Pour avoir droit au récit de *Rigodon*, il faut attendre une vingtaine de pages qui n'en comportent pas moins de treize scènes de disputes. [...]²⁵.

Cette amorce affective du récit est visible pour chacun des romans céliniens. Et si Christine Sautermeister cite le prologue de *Mort à crédit*, nous pourrions également retenir

²⁵ Christine Sautermeister, *Céline vociférant (ou l'art de l'injure)*, op. cit., p. 274.

l'incipit du *Voyage* qui, s'il plonge directement le lecteur dans le temps du récit, traite d'une altercation verbale entre Arthur Ganate et Bardamu, et nous met sur la piste de cet embrayage affectif. Dans *Casse-pipe*, comme dans *Voyage*, le récit est introduit par une scène de dispute, celle qui oppose le jeune Ferdinand au corps militaire (l'insulte du brigadier contre Ferdinand en témoin). Dans *Guignol's band*, comme dans la trilogie, le récit n'apparaît qu'après un prologue où Céline relate l'événement d'un bombardement, le conflit prenant alors un sens plus large, moins restrictif que celui d'une dispute personnelle. Les romans de *Féerie* enfin, peuvent être lus en deux temps : un prologue (*Féerie I*) qui relève d'une mise en conflit, celle d'un « je » emprisonné, présenté en bouc-émissaire, se charge d'introduire le récit de *Féerie II*, et le souvenir d'un autre bombardement (conflit collectif).

Dans chacun des romans céliniens, et cela est encore plus marqué dans les romans de la trilogie où le « je » célinien se trouve bafoué par un ressentiment qui n'est plus d'ordre privé, mais bien d'ordre public (celui de ses lecteurs), l'énonciation narrative, ainsi chargée d'affectivité, est marquée au préalable par une discursivité qui empêche la pure envolée du récit. Le récit est contraint de retourner sur ses pas, de revenir, par circularité, et régression, du côté du « je » énonciatif. Le récit de l'exil, plus précisément, naît de la transformation et démesure affective d'un discours qui place dès le départ le « je » célinien face à son altérité, c'est-à-dire en position de conflit. Problématique, affecté, le centre énonciatif à partir duquel (et autour duquel) se trame le récit de l'exil – ce « je » négatif –, constitue à la fois le noyau dur de la représentation célinienne et ce qui en précise l'impossibilité, empêchant son extension, réduisant son expansion à une limite circulaire.

En affirmant que la forme circulaire, qui limite la représentation, est amorcée par un état affectif du discours, nous remettons en question la simple interprétation d'une circularité comme expression d'une fatalité. Si la circularité qui limite le déploiement narratif des romans de la trilogie allemande apparaît d'abord comme forcée par la fatalité de l'Histoire, éternel recommencement du « même en pire », ce fatalisme pourrait servir de prétexte. Il dédouanerait l'enfermement plus affectif de la représentation et « dé-responsabiliserait » son énonciateur.

De l'analyse de cette circularité qui force le récit célinien à se contracter sur lui-même, à se recentrer, surgit la découverte d'un centre négatif : l'image du « je » rendu à sa négation. Cette découverte est fondamentale car elle pose la représentation célinienne en conflit avec elle-même, et non plus comme « victime » d'une fatalité historique qui la dépasserait. Ce conflit interne soutient une dynamique textuelle.

Cette dynamique tient au dialogue qui se joue entre un désir de représentation, qui commande une étendue spatio-temporelle, l'horizon utopique vers lequel se dirige le récit, et l'affectivité qui retient cette représentation autour et au plus près de son centre énonciatif. Ce double mouvement n'est compréhensible qu'à partir de la reconnaissance d'un centre énonciatif problématique : c'est pour fuir l'image de sa propre négation que le sujet célinien cherche à l'horizon du récit une extension pour se dire, c'est rattrapé par l'image de sa propre négation que le récit célinien se resserre autour de son centre énonciatif. La forme du récit, sa structure narrative se trouve en une même action ouverte et resserrée. Ainsi se façonne cette circularité et l'évidence de son centre énonciatif, unité affective qui dicte la dynamique formelle de l'espace de représentation.

Le recentrement affectif du récit sur son propre centre énonciatif est à la fois une manière pour la représentation célinienne d'assumer ses responsabilités – la circularité ne saurait être seulement le fait d'une fatalité extérieure – et de poser son texte narratif dans un état de tension nécessaire à sa déstructuration. L'expression négative du centre énonciatif attise le régime affectif de l'énonciation célinienne et propose une représentation déstructurée, démantelée, qui ne saurait s'imposer qu'en instance sensible, à défaut d'un déploiement conceptuel.

3. D'une représentation conceptuelle vers une présentation sensitive

3.1 Libération chronotopique de la représentation : le rappel du corps sans organes

La représentation, dans les romans de la trilogie allemande, ne respecte pas sa promesse structurelle et conceptuelle, troublée par la force affective de l'écriture célinienne. Provoqué par l'image de sa propre négation, le centre énonciatif célinien réagit et cherche à se dire en présence. C'est la figuration de cette présence au cœur du récit, dynamisée (provoquée) par le sentiment de son absence, que nous voudrions ici étudier.

L'histoire de la trilogie est donnée par un récit dont la structuration formelle reste perturbée par l'intensité avec laquelle s'impose son centre énonciatif. La présence du centre énonciatif est trop forte pour permettre l'étendue de la représentation. La présence de ce centre énonciatif est trop forte parce qu'elle lutte justement contre le sentiment de son effacement. L'affirmation en présence de ce centre énonciatif et la réduction du récit à

l'émergence de ce centre rappelle la poétique célinienne dans *Féerie pour une autre fois*. Ce rappel ramène le texte du côté d'une instance charnelle qui permet à la représentation dans la trilogie de se dérober à quelque détermination cognitive et formulation conceptuelle pour être envisagée d'un point de vue plus affectif.

Cette nature affective de la représentation implique une transformation de ses modes fonctionnels : le voyage historique cesse de s'accomplir comme étendue. Le déplacement est devenu enfermement, l'Histoire est devenue répétition, avec une structure circulaire dont il nous appartient maintenant de définir le centre affectif. Le rapport à l'Histoire, mais on pourrait aussi ajouter à l'espace géographique ouvert par le voyage, est déterminé chez Céline par une logique affective, et plus précisément charnelle : Philippe Destruel rappelle à ce sujet que le narrateur ne « cesse de répéter que l'Histoire [lui passe] par le trou !... » (N 327)²⁶. Le corps, posé au centre de la représentation dans *Féerie pour une autre fois*, refait surface. Ce corps apparaît comme le point de départ à partir duquel la représentation peut se construire, mais aussi à partir duquel elle tend à se détruire, plus préoccupée par la détermination intensive de l'écriture que par sa prétention narrative.

La structure circulaire qui dirige le récit d'exil construit un espace obsessionnel, et en cela s'accorde à l'effort poétique d'une écriture affective et émotionnelle (menée à son acmé dans *Féerie*). Le principe structurel du voyage est contesté, mais aussi l'écriture des lieux sur laquelle il repose. Le lieu, avec ce recentrement affectif, sert moins de chaînon à une structuration que d'enclave où se libèrent les passions humaines. L'image prépondérante du corps désordonné, voire fantasmatique, occupe chacun de ces lieux. Cet investissement charnel de la topographie s'explique par la projection du corps énonciatif (« je ») sur son propre récit. Cet investissement charnel défait le lieu de sa fonction chronotopique²⁷, c'est-à-dire structurelle ; il agit comme un « corps sans organes » c'est-à-dire de façon a-normative, contestant toute limite, et notamment l'enfermement circulaire de la structure narrative.

L'image charnelle condense l'énergie d'un centre intensif capable de s'affirmer contre l'enfermement de la représentation, au cœur du drame de l'exil, de la guerre et de la mort. Le corps reste le support d'une dernière « drôlerie » au sein d'une tragédie. C'est pour cette raison qu'à Baden-Baden, devant la piscine du Brenner, Mlle de Charmande renverse par impudeur la tranquillité de l'hôtel. C'est pour cette raison encore qu'à Siegmaringen le

²⁶ Philippe Destruel, *Céline, imaginaire pour une autre fois*, op. cit., p. 210 Si Philippe Destruel s'appuie sur *Nord* p. 327, nous pourrions aussi nous référer à la page 525 de *Nord*.

²⁷ Déjà la ruine de la représentation, à travers les ruines de l'espace représenté, démontre cette a-chronotopie.

personnage d'Hilda Von Raumnitz, séduisant par son métissage²⁸, conduit à l'espace jubilatoire de la gare. C'est pour cette raison enfin que, dans *Rigodon*, la légende d'une trépanation transforme la fin du voyage en une course presque comique, guidée par les éclats de rire du protagoniste.

Ce corps sans organes, c'est-à-dire défait de sa prétention organisationnelle, organique, est un corps qui échappe sans cesse à la structure (de la pensée célinienne), par des stratégies d'évitement. C'est un corps qui ne peut être enfermé et qui sert d'ouverture à chacun des lieux qu'il investit, d'éclatement spatio-temporel. Ce corps sans organes ne peut être saisi car il intègre l'idée même de sa négation, de son dessaisissement. L'échappée de la représentation, envisagée comme un corps sans organes, est instinctive, non-calculée.

Le personnage Lili, dans les romans de la trilogie, pourrait illustrer ce mouvement de liberté, charnel et instinctif. Lili, importe pour son sens de l'espace : ainsi, à l'étranger se sent-elle « comme chez elle », dans des lieux pourtant tout en « cachettes et labyrinthe »²⁹. Lili n'est pas très éloignée dans la trilogie du personnage qu'est le chat Bébert ; son mutisme justifie sa nature presque animale et lui donne une instinctivité comparable : « cette façon des chats, dès qu'ils sont quelque part, il faut, même en très grand danger, qu'ils reconnaissent les lieux et les environs, leur espace vital...³⁰ ». D'autres passages prolongent ces images qui associent légèreté féminine (qui est celle des danseuses) et instinct animal. Une intention, un rêve se profile dans ces illustrations : la dimension aléatoire et instinctive des déplacements, le sens du désordre, la souplesse contre la contrainte d'un enfermement. Par instinct, l'écriture célinienne cherche l'espace dont elle a besoin pour contrer la loi de l'enfermement circulaire. Cet instinct confère au rapport de l'homme à l'espace un caractère à la fois charnel et animal³¹, c'est-à-dire un corps libéré de la pensée normative, celle de l'homme social³². Lili figure la possibilité d'un corps sans organes. Elle est celle qui passe outre les limites³³, qui motive le voyage malgré la ruine structurelle de la représentation (espace-temps).

L'espace ne peut être découvert que par un corps qui se méfie des limites organisationnelles, structurelles, imposées par le récit célinien, et qui accepte l'idée de son

²⁸ Ce métissage devient dans les romans séduisant et libertaire quand il permet à l'espace décrit d'échapper à une normativité. La fiction, sans renier le discours des pamphlets, propose une autre vision. A ce sujet, voir plus précisément l'article d'Yves Pagès, « Les crises d'identité du racisme célinien (I) : entre prédictions xénophobes et désirs d'exil », in : *Actes du colloque international de Paris, L.-F. Céline, (2-4 juillet 1992)*, *op. cit.*, p. 265-280.

²⁹ *D'un château l'autre*, p. 110.

³⁰ *Nord*, p. 340.

³¹ Voir : *D'un château l'autre*, p. 110 et *Nord*, p. 343.

³² Le mutisme protège Lili de cette assimilation à l'homme social.

³³ A ce sujet, une des dernières scènes paraît exemplaire, lorsque Lili parvient à arrêter le train de la Croix-Rouge suédoise. Voir, *Rigodon*, p. 895.

effacement. Méfiante, l'image charnelle tend, par instinct, à recouvrir les lieux du récit dans la trilogie allemande tout en cessant de les envisager comme support de la représentation. Cette substitution montre comment le texte célinien passe d'une représentation abstraite à une représentation plus directe, plus appuyée sur l'instantanéité de l'expérience – une représentation qui tend, comme dans *Féerie*, à devenir présentation. L'instance charnelle dans la trilogie allemande démontre le resserrement de la représentation sur son propre centre énonciatif et affectif. Elle tend alors à annuler la figure indirecte du paysage. Elle s'impose comme unique présence, devant le drame de l'absence auquel renvoie ce paysage, la vision des lieux. Ou plutôt, comme une présence qui ne craint plus sa propre négation, qui se construit à travers le geste même de son effacement.

3.2 Lecture charnelle du *Löwen* et de la gare [*D'un château l'autre*]

Alain Cresciucci a raison d'évoquer, à propos du *Löwen*, une « géométrie libidinale de l'endroit³⁴ ». L'exemple est d'autant plus intéressant que si le *Löwen* est donné comme lieu de l'incarnation du discours, c'est-à-dire où transparaît le centre charnel et affectif de l'énonciation, c'est aussi là – en partie – que se joue l'accusation de l'« incarnation »³⁵. Contre « l'incarnation » et pour une « incarnation », le lieu redéfinit les données du désir : à un désir d'ordre spirituel (la transgression / le changement de place par orgueil) s'oppose un désir strictement charnel. Ce désir charnel est ramené à son expression primitive quand il a trait au fantasme de la « promiscuité ignoble³⁶ », quand il rappelle quelque scène archaïque connue dans l'univers célinien³⁷. La population de Siegmaringen se presse dans cet endroit, par afflux, pour obstruer ses sanitaires jusqu'à en boucher les canalisations. Le thème du débordement, de la saturation physique, s'écrit en vis-à-vis de cette chambre 36, vide descriptif, où régulièrement des personnages disparaissent. La transgression du *Löwen* est maintenue par sa stricte corporéité. Tout débordement spirituel (« incarnation ») est condamné par cette chambre 36. Le *Löwen* ne saurait fonctionner qu'à travers cet investissement charnel et affectif.

Le *Löwen* est, selon Alain Cresciucci, défait de sa vraisemblance, à la fois par une épure descriptive qui le ramène à un tableau scénique (« quatre chambres-pôles » permettent à ce

³⁴ Alain Cresciucci, *Les territoires céliniens*, op. cit., p. 281.

³⁵ Voir ci-dessus p. 591 sq.

³⁶ Ainsi défini par Alain Cresciucci.

³⁷ Pensons par exemple à la scène de l'écurie dans *Casse-pipe*.

tableau de se construire), et par le mouvement spectaculaire qui l'habite. Ce mouvement apparaît spectaculaire car il se définit, en contraste du vide descriptif, par sa dimension « orgique³⁸ », comme un processus de saturation infini. L'espace du *Löwen* est un lieu charnel, où l'image du corps est rendue à sa démesure et à son infini. Elle s'étend jusqu'à recouvrir l'espace, jusqu'à le désorganiser, en faire perdre les limites spatiales et temporelles. Le lieu existe de façon autonome comme une unité fantasmatique où se relaient pulsions sexuelles³⁹ et pulsions morbides⁴⁰. Dans tous les cas, le lieu se laisse habiter par un corps qui accepte la démesure, jusqu'à l'idée de sa propre négation.

De même, la gare dans le prolongement du *Löwen* donne lieu à une représentation fantasmée. Plus libre encore qu'au *Löwen*, l'investissement affectif de la représentation laisse entrevoir l'image d'un « corps sans organes » susceptible de désorganiser l'espace représenté. Le lieu de la gare échappe à sa fonction structurelle, défonctionnalisé quand les trains n'y arrivent plus, ne partent plus. Cette défonctionnalisation permet la négation d'une étendue spatio-temporelle : une profondeur régressive⁴¹ apparaît, brisant l'étendue pour rapprocher l'horizon du récit du centre référentiel et charnel de l'énonciation. C'est à la condition de ce rapprochement et de cette confusion que la gare se définit comme lieu d'intensité. Car la situation de repli constitue une fermeture paradoxale, qui donne lieu à un principe d'éclatement. « Sa clôture n'est pas repliement mais éclatement⁴² » – par ce seul propos, Alain Cresciucci décrit ce processus paradoxal, déjà analysé dans *Féerie*, d'un double mouvement centripète / centrifuge : le retour au point d'intensité du récit et la force corrélative de son éclatement émotif.

L'attrance viande fraîche et trains de troupes, plus le piano et les « roulantes », vous représentez ces scènes d'orgies ! un petit peu autre chose de bandant que les pauvres petites branlettes verbeuses des Dix-sept Magots et Neuilly !... il faut la faim et les phosphores pour que ça se donne et rute et sperme sans regarder ! total aux anges ! famine, cancers, blennorragies existent plus !... l'éternité plein la gare !... les avions croisant bien au-dessus !... tous bourrés de foudres !⁴³

L'extrait relevé suffit à déterminer une dimension « orgique » de la représentation célinienne, comparable au contenu des romans de *Féerie* (le second volet surtout). Le thème

³⁸ Voir ci-dessus p. 515 sq.

³⁹ Le *Löwen* est en effet un cadre d'exhibition. Ainsi le personnage de *Frau Frucht* est-il traité pour sa « ménopause ardente ». Voir : *D'un château l'autre*, p. 252.

⁴⁰ La chambre 36 du *Löwen* suffit à signifier l'intention morbide du lieu.

⁴¹ Voir ci-dessus p. 509 sq.

⁴² Alain Cresciucci, *Les territoires céliniens*, op. cit., p. 283.

⁴³ *D'un château l'autre*, p. 155.

de l'orgie aidant, une isotopie installe le « corps » comme thème principal du texte. La représentation du corps, dans cette scène, ne maintient plus les valeurs organisationnelles de la structure romanesque. Le corps devient cette instance intemporelle, signe d' « éternité » quand frappent autour les bombardements, la guerre, la mort. L'intensité est telle que l'instant traité de l'épisode devient éternité. Le corps devient cette instance déspatialisée quand il « se donne [...] sans regarder », c'est-à-dire aussi sans mesure, sans limite. Cette représentation orgique relève d'un dessin qui aurait perdu ses limites une fois ramené à l'instance charnelle de son énonciation ; le lieu de la gare s'impose comme un espace ouvert et informel, insaisissable⁴⁴. Le lieu de la gare est habité par un rêve qui le déspatialise et le détemporalise, par « le rêve de corps immenses, démesurés, qui dévoreraient l'espace et maîtriseraient le monde », ce que Michel Foucault appelle aussi « la vieille utopie des géants⁴⁵ ». Cette expérience de l'immensité, par l'orgie, la transe festive, renforce la présence du corps au monde, mais renie en même temps toute inscription et situation rationnelle de ce corps au cœur de la représentation.

Cette instance charnelle, ici figurée par le thème de l'orgie, influe aussi au niveau linguistique. Le présent et la construction directe, non réfléchie, de l'expression « vous représentez » sont des manières pour l'énonciateur de se situer en action, au centre et dans l'instant de sa représentation. Le présent narratif à valeur historique semble laisser place à un présent d'actualité. L'écart spatio-temporel entre le temps énonciatif (narration) et l'événement du récit n'est plus seulement remis en question par un point de vue qui rendrait sa vivacité à un acte mémoriel⁴⁶, mais annulé au profit d'une représentation en directe, d'une narration qui tend à se faire simultanée⁴⁷. Les formules modales (« il faut »), comparatives (« un petit peu autre chose que »), et les subjectivèmes (ex : « pauvres petites branlettes verbeuses ») confirment cet investissement discursif de l'action narrative, cette coïncidence momentanée entre personnage et narrateur, cette inclusion du temps énonciatif dans le temps de l'événement. La transformation de certains noms en verbes (« sperme » – significatif aussi, quant au mouvement génératif de la scène) insiste sur l'aspect dynamique de cette représentation. La construction elliptique et averbale de certains syntagmes joue sur l'effet de rapidité ou de simultanéité qui précise la logique instantielle de cette représentation.

⁴⁴ C'est cette ouverture qui permet à Colin Nettlebeck de considérer le lieu de la gare dans *D'un château l'autre* comme le lieu d'un « à venir » transformateur pour l'espace de Siegmaringen.

⁴⁵ Michel Foucault, « Le corps utopique, in : *Le Corps utopique* suivi de *Les Hétérotopies*, op. cit., p. 15.

⁴⁶ Voir ci-dessus p. 566 sq.

⁴⁷ Il s'agit d'une inclinaison du texte et non d'un état. Ce phénomène est comparable à ce qui se passe dans *Féerie II*, mais alors à un niveau beaucoup plus partiel.

La représentation est rattrapée par une irrationalité affective. La contrainte circulaire du récit donne à la représentation une fausse étendue, et ne permet pas à une structure narrative de se construire. Car l'enjeu obsessionnel et affectif de la représentation pousse ce schéma circulaire à une contraction, jusqu'à la définition d'un corps central, sous tension. L'image du corps est traitée dans la trilogie de manière illustrative, pour incarner au plus près la situation énonciative du texte. L'énonciation, garantie par un centre charnel, se veut implosive, à défaut de pouvoir être explosive, quand elle cherche à défaire les limites spatio-temporelles de la représentation, à défaire l'espace et le temps d'un possible saisissement : c'est ainsi que refont surface une poétique de l'informel et de l'instant.

Ainsi, le cadre structurel de la représentation est-il menacé par la dimension affective qui l'habite. S'il se dérobe à la représentation, le texte célinien retrouve cette intensité connue depuis *Féerie II*. Or, cette intensité, nécessairement fragmentaire, est dans la trilogie allemande atténuée par le rêve, en fond, même échoué, d'une étendue (nécessaire à la représentation). Une libération, semblable à celle que nous avons pu étudier dans les romans de *Féerie*, demeure impossible. Ces scènes se posent comme des fragments d'intensité qui ne renversent pas l'unité structurelle que constitue le voyage historique pourtant porté à son échec (circularité). Il est une limite scénique qui contient ces fragments intensifs dans les romans de la trilogie allemande. Ces scènes restent des maillons singuliers d'un ensemble plus large qu'elles savent perturber mais ne sauraient renverser.

Ces scènes servent pourtant à présenter un texte en lutte contre lui-même, contre ses propres impossibilités. Elles permettent de mieux comprendre la complexité du désordre structurel dans la trilogie allemande. Elles expliquent comment la représentation, lorsqu'elle touche à sa démesure affective, apparaît davantage a-structurelle que structurelle, et comment en interne un corps énonciatif habite la représentation, rivalisant avec son principe d'étendue, de continuité abstractive.

La tension qui habite la représentation célinienne est initiée par une représentation resserrée sur son centre négatif. Réactive, cette représentation, sans pouvoir répondre à son étendue cognitive, s'agite en son centre affectif. Cette tension affective responsabilise la représentation célinienne : les travers de la représentation, l'impossibilité de

son étendue cognitive, sont moins liés à une fatalité extérieure qu'à l'énergie affective de ce « je » célinien, au centre de la représentation, provoqué par l'image de sa négation.

L'observation d'un resserrement du récit autour de son propre centre énonciatif témoigne d'une appropriation affective de la représentation. L'ailleurs de la représentation se situe désormais au plus près du « je », quand il en constitue l'altérité. Cet ailleurs subjectif suppose un désaveu intime. Ce « je » nié, refoulé, induit la mise en conflit du texte célinien avec lui-même. La révélation affective de la représentation célinienne tient à cette réaction de l'énonciation devant l'image de sa négation. Incité à réagir, le « je » célinien laisse des marques affectives au cœur de la représentation. Le plan structurel de la représentation – entre une étendue utopique et un resserrement hétérotopique – sans être renversé, se trouve bousculé.

Comment la dimension structurelle de la représentation se transforme-t-elle pour laisser place au discours affectif qui la soutient et la détruit simultanément ? Ce sont les marques d'une déstructuration qu'il nous faut maintenant étudier, pour confirmer l'impact de ce centre affectif, révélé par négation, par provocation, au cœur de la représentation célinienne.

2) Détournement affectif d'une structure romanesque

a) Déstructuration de l'espace de représentation : les marques de la discontinuité et du désordre

Les textes de la trilogie allemande se caractérisent par une discontinuité qui les rend passibles d'inintelligibilité (comme pour les *Féerie*) mais qui garantit pourtant, à l'époque, une écriture célinienne toujours inédite, capable de se renouveler sur le plan formel⁴⁸. Cette

⁴⁸ Henri Godard, « Les références au travail narratif dans le roman célinien », in : J.-P. Dauphin et M. Thomas, *Australian Journal of French studies (Actes du colloque international d'Oxford, L.-F. Céline, 22-25 septembre*

discontinuité formelle, structurelle, serait liée au resserrement de la représentation sur son centre affectif, et à la tension implosive qu'implique ce recentrement. Mais comment comprendre cette représentation discontinue ? Où se situe cette discontinuité ?

La trilogie relève d'une discontinuité énonciative, qui se définit par l'alternance entre le temps donné du récit et le temps signifié du discours, entre une énonciation historique et une énonciation discursive. Le récit principal, qui unifie les romans de la trilogie allemande et leur confère une continuité narrative, est sans cesse arrêté par les interventions d'un narrateur qui ne saurait se faire oublier.

La forte présence du narrateur implique le rapport concurrentiel entre un temps discursif et un temps narratif, mais aussi l'amplification narrative de ce temps discursif. Un double récit se construit pour valoriser une discontinuité narrative : le récit de Meudon s'ajoute au récit de l'exil.

1. Discontinuité énonciative : division et amalgame entre récit et discours

1.1 Digression discursive d'un récit

Par cette narration discontinue, il s'agit peut-être de poser un point d'interrogation au moment où la structure de l'œuvre prend un sens irréversible. Cette mise en interrogation du récit nous conduit vers une conception « perspectiviste » de l'espace de représentation :

L'espace perspectiviste suppose que la totalité ne soit jamais saisie qu'à travers une discontinuité temporelle et une hétérogénéité spatiale. [...] Cet effet est surtout rendu sensible par la technique du montage et les procédés de collage ou d'insertions. Ces procédés bien connus [...] ont pour but de créer une incertitude quant au sujet d'énonciation et une rupture dans l'unité de la conscience et de la réalité⁴⁹.

1975), *op. cit.*, p. 7 : « On atteint ainsi peu à peu les derniers romans, ceux de la trilogie, dans lesquels le lecteur ne trouve plus l'histoire qu'il attend qu'à travers la présence d'un narrateur constamment au premier plan (pour commencer en début de roman) et seulement au gré des caprices de sa mémoire. Or d'une part cette présence indiscreète et cette allure passablement chaotique sont ce qui frappe d'abord, parfois ce qui arrête, les nouveaux lecteurs de Céline ; d'autre part on peut penser que ce travail imprimé à la forme du roman est un des apports importants de Céline à ce genre littéraire que son ancienneté et son succès même ont usé, que l'on dit depuis longtemps déjà en crise, et qui ne peut plus vivre qu'en se renouvelant. »

⁴⁹ Camille Dumoulié, « Poétique de la ville et poétique du roman », Claude de Grève (dir.), *La ville moderne dans les littératures, Littérales*, Université Paris X – Nanterre, 1993, n° 12, p. 21 [Cité par Frédéric Sayer, *Le mythe des villes maudites (Entropie et fiction au XX^e siècle)*, Bayonne, Atlantica-Séguier, 2009, p. 24-25] Si Camille Dumoulié définit cet espace « perspectiviste » en rapport avec un espace représenté, celui de la ville dans le roman du XX^e, il met cependant en rapport cette construction avec les théories bakhtiniennes portant sur la polyphonie et le dialogisme. Or, ici, par ces digressions mémorielles, le texte célinien affiche bien un espace de dialogue entre la ligne principale du récit-mémoire et des bifurcations incessantes qui appellent d'autres

L'unité n'est plus là. La discontinuité, l'hétérogénéité empêchent le saisissement total de l'espace de représentation pour y substituer une représentation plus fragmentaire. La ligne du récit principal (celui de l'exil) est entrecoupée par les commentaires du narrateur à partir desquels s'esquissent parfois d'autres micro-récits. Un jeu de digressions met en défaut la continuité et l'unité du récit principal (exil). La situation narrative se dissout dans des digressions qui tirent le récit autre part, vers d'autres souvenirs, et surtout rappellent la présence du « je » comme centre mémoriel. Selon Kirk Anderson, ces digressions sont les principales forces d'une discontinuité :

Mais la continuité de cette « foireuse épopée » est bien davantage menacée par les réminiscences et les sentences que par les brouillages chronologiques. Une boule de pain partagée à Zornhof fait regretter au narrateur la marmelade anglaise qu'il mangeait vingt-cinq ans auparavant ; des rats découverts dans le logement rappellent ceux qu'il a vus en tant que médecin de bord ; la couverture sur laquelle il se couche le fait penser aux couvertures de la cavalerie de 1918 [N. p. 456-458][...] ⁵⁰.

Les digressions céliniennes donnent lieu à une mémoire parcellaire, fragmentaire, qui pose le récit principal, lui-même mémoriel, dans une discontinuité constante. Cette discontinuité, qui n'empêche pas l'avancée du récit, freine sa continuité pour le désannexer de son horizon intentionnel, et le ramener vers le centre intensif de l'énonciation. Cette fragmentation est calculée chez Céline. Si elle résulte de l'impossibilité pour la représentation de trouver une étendue (voyage historique) et par là de se faire totale et unitaire, cette discontinuité est réutilisée au profit d'une affirmation. Car toute discontinuité implique la relativité d'un point de vue : la place occupée par le « je » célinien, ce rapport entre un narrateur et son propre personnage à travers des jeux de focalisation, mettent en évidence une présence énonciative ⁵¹. Le récit ainsi encadré, ramené à son point de départ, c'est-à-dire à son narrateur, est non seulement freiné en sa continuité narrative, mais surtout focalisé par cette présence. La figure du narrateur devient le centre d'une démultiplication narrative, d'un art de la digression.

souvenirs. Ce concept d'espace « perspectiviste » résulterait, chez Céline, de cette « mémoire vive » que nous avons essayé de définir dans notre deuxième partie. Voir ci-dessus p. 378 sq.

⁵⁰ Kirk Anderson, « “Joliment actuelles” : les chroniques médiévales et la trilogie allemande », in : *Actes du Colloque de Toulouse, L.-F. Céline, (5-7 juillet 1990), op. cit.*, p. 13.

⁵¹ Nous avons vu que l'emploi du présent narratif permettait de valoriser cette présence, l'acte mémoriel plutôt que le contenu événementiel du récit. Voir ci-dessus p. 536.

Le récit célinien est donné dans une discontinuité digressive qui ravive la présence du narrateur⁵². La valorisation des défauts narratifs (et mémoriels) laisse transparaître ce rapport étroit entre le narrateur et son propre récit :

S'il raconte mal, c'est d'une part qu'il raconte « au fil des souvenirs »(F.2, 49), « bric et broc » (F.I, 301 ; CA, 113 etc), « tout à trac » (FI, 306, F2, 52 etc), « tel quel » (CA, 172 etc), d'autre part qu'il ne peut s'empêcher de faire autre chose que de raconter. Les souvenirs ne se contentent pas de s'entrappeler sans ordre dans la mémoire du narrateur, ils lancent à tout moment celui-ci dans un accès d'indignation, dans un commentaire généralisateur, dans une rêverie, qui à leur tour feront rebondir la pensée jusqu'à lui faire perdre complètement de vue son point de départ⁵³.

Faire perdre de vue son « point de départ » au récit, ou plutôt son point d'arrivée, ne pas le laisser se diriger directement vers son horizon narratif, le dérober à un objet mémoriel précis, pour le rendre à un éparpillement mémoriel qui s'opère au présent, au fil de l'énonciation – ce serait pour Céline une manière de conforter comme seule unité du texte, le centre narratif. Entre un récit mémoriel qui tient à se faire dans un présent d'énonciation accentué et l'emportement du narrateur par son propre récit, Henri Godard analyse les discontinuités du récit comme un moyen célinien de créer une authenticité narrative et mémorielle : le récit célinien veut faire croire à sa spontanéité, comme s'il s'élaborait en même temps que les souvenirs venaient à surgir. Appuyés sur des effets de discontinuités, d'ellipse ou de désordre, ces défauts mémoriels ne mettent pas en cause le contenu du récit célinien – d'ailleurs le narrateur se plaint d'un « trop plein de souvenirs⁵⁴ » –, mais sa linéarité. La ligne principale du récit d'exil est déformée par un fonctionnement mémoriel qui cherche dans la discontinuité, dans un certain désordre, sa crédibilité authentique, et surtout sa vivacité présente. Il s'agit d'insister sur la figure du narrateur à travers cet éparpillement digressif et mémoriel du récit. Il s'agit d'introduire une présence discursive à l'intérieur du mouvement narratif, capable de le détourner de son objet principal (le récit d'exil).

⁵² Cette discontinuité mémorielle est en fait en action dans le roman célinien, au moins depuis *Guignol's band*.

⁵³ Henri Godard, « Les références au travail narratif dans le roman célinien », in : J.-P. Dauphin et M. Thomas, *Australian Journal of French studies (Actes du colloque international d'Oxford, L.-F. Céline, 22-25 septembre 1975)*, op. cit., p. 11.

⁵⁴ *D'un château l'autre*, p. 235.

1.2 Conversion entre discours et récit

Aussi centrale soit-elle, la place du narrateur peut s'avérer instable, soumise elle aussi à la transformation. Le narrateur célinien est une figure (inscrite dans l'espace-temps précis de Meudon), dont les humeurs et les déséquilibres influent sur la structuration du récit, incitant à un désordre digressif. C'est en fonction de la position prise par le narrateur, de son état d'âme, de son état physique, que le récit de l'exil se définit. Le récit devient une version possible d'une représentation perspectiviste et relativiste : le récit de l'exil est traité par un point de vue singulier, toujours changeant (d'où les variations entre une version utopique et hétérotopique du récit analysées précédemment⁵⁵), et relatif. Ainsi se définit l'espace perspectiviste de Céline.

La relation entre narrateur et récit se resserre dans *Rigodon*. Greg Hainge observe un espace « multilinéaire ». Ce dernier, fidèle à Gilles Deleuze et Félix Guattari, remarque que :

Dans les deux premiers volumes de la trilogie, le récit se construit selon les principes d'un système ponctuel car il existe toujours dans *D'un château l'autre* et *Nord* une séparation bien définie entre les temporalités différentes des textes : le narrateur Céline se rappelle à partir du présent narratif les événements du passé. Dans *Rigodon*, pourtant, le récit se compose comme un système multilinéaire et n'obéit donc pas aux exigences d'une temporalité fixe. Dans *Rigodon* il sera donc possible non seulement pour les événements du présent que narre le récit (le présent de la narration) de porter effet sur la narration d'événements passés, mais aussi pour des événements du récit rétrospectif d'affecter le narrateur dans le présent de la narration. En effet, quand une brique frappe le protagoniste Céline à la tête (résultat d'une sorte de devenir-imperceptible de la ville), le narrateur Céline a du mal à narrer son récit (cf : pp. 823-824) »⁵⁶.

A partir de l'épisode de la trépanation, la structure linéaire du récit se transforme en une structure multilinéaire. Les données entre temps de la narration (énonciation) et temps du récit (de l'événement narré) s'échangent. Pour confirmer son propos, Greg Hainge ajoute que si le narrateur est contaminé par l'aventure de son propre personnage (la brique), le personnage est, quant à lui, guéri par son narrateur, soudain capable d'une agilité inexplicée quand il s'était auparavant montré très vieillissant⁵⁷. Le personnage se montre tour à tour capable de franchir sans appuis des kilomètres, là où ailleurs il se traîne à la force des bras. Greg Hainge explique cet équilibre aléatoire du personnage par les envolées de l'énonciation. Par un emportement

⁵⁵ Voir ci-dessus, III/ A.

⁵⁶ Greg Hainge, « L'insoutenable pesanteur de l'être et l'esthétique imperceptible : l'épisode de la brique dans *Rigodon* », in : *Actes du XIII^e colloque international L.-F. Céline, Pesanteur et Féerie, (Prague, 11-13 juillet 2000)*, Paris, Société d'études céliniennes, 2001, p. 187-188.

⁵⁷ Voir *Rigodon*, p. 864-865.

stylisé, le récit n'aurait plus besoin de béquilles pour se faire, retrouverait sa stabilité momentanée. Les « cannes » utilisées par le personnage peuvent bien être oubliées, rendues à un rôle strictement symbolique⁵⁸.

Ces échanges entre la ligne du récit et celle de l'énonciation permettent de mieux comprendre l'amalgame des différents niveaux du texte et le principe de conversion qui en découle. L'énonciation épouse les valeurs de son propre récit. Le récit est sans cesse transformé par cette autre ligne, énonciative. La transformation directionnelle du récit, sa nuance grâce à cet amalgame, cette conversion, est très forte dans *Rigodon*. Elle permet de poser le texte dans un désordre structurel et de comprendre ce désordre comme une construction multilinéaire, capable de conforter l'émotivité du récit, contre sa seule logique narrative. Le récit est en effet investi par ce centre énonciatif qui renvoie aussi bien à la figure du narrateur qu'à la poétique stylisée de l'énonciation.

1.3 Conversation entre un narrateur et son récit

De la digression et d'un système multilinéaire, l'énonciation célinienne tire sa discontinuité énonciative. Cette discontinuité pourrait soutenir un discours authentique, plus ordinaire. Ramener un discours narratif du côté de l'ordinaire, en passant par une énonciation discontinue, c'est rendre à ce foyer énonciatif, à ce « je », une présence incontestable, aussi instable soit-elle. Cette présence, derrière le discours discontinu, se révélerait par un effet de conversation. Michel Charles oppose ainsi « le discours rompu de l'échange, de la conversation, bref, de la parole ordinaire, au discours continu et composé de la parole artificielle⁵⁹ ».

Or, un texte littéraire est déjà un discours composé, aussi masquée cette composition soit-elle derrière un processus de fragmentation. Si Michel Charles éloigne du discours artificiel, composé, littéraire même, « l'idée de dialogue », nous objecterons, avec le texte célinien, que l'écriture littéraire peut au moins mimer l'impression d'une conversation par des effets de décomposition. La discontinuité, dans le texte célinien, détruit l'effet de composition

⁵⁸ James Steel, « *Rigodon* : inquisition et absolution », in : *Actes du colloque international de Paris, L.-F. Céline, (2-4 juillet 1992), op. cit.*, p. 310 : « Que ces deux cannes [...] soient symboliques, on ne peut en douter quand on constate qu'il lui arrive de les oublier, que parfois il a de la peine à avancer sur 150 mètres mais qu'en d'autres occasions il peut parfaitement courir, sauter et même marcher pendant 5 kilomètres le long de la voie de chemin de fer dans *Rigodon* ! Ces cannes deviennent même des cannes d'aveugles symbolisant par-là le "débossollement" de Céline et de ses compagnons. »

⁵⁹ Michel Charles, « Trois hypothèses pour l'analyse, avec un exemple », in : *Poétique*, Paris : Seuil, Novembre 2010, n° 164, p. 393.

(et non son action), pour y substituer une collaboration dialogique, celle d'un narrateur posé en conversation avec son propre travail narratif, son récit (celui de l'exil). Les références au travail narratif dans les derniers textes céliniens, étudiées par Henri Godard, rendent compte de ce petit dialogue entre le narrateur et son propre texte⁶⁰. C'est même par l'existence de ce dialogue que se substitue à la figure du narrateur celle – toute construite évidemment – d'un auteur, préoccupée par des enjeux poétiques ou matériels (lorsqu'il interpelle ses éditeurs). La voix du narrateur, couplée à celle de l'auteur, dialogue avec son propre travail d'écriture, de narration. La valorisation de cette voix confère au texte écrit de Céline l'impression d'une conversation⁶¹ et nous place du côté d'un « langage ordinaire » (effet). L'écriture semble se dérober à ses artifices grâce à cette voix qui transforme le processus abstrait de la narration en un discours individualisé⁶².

Aussi travaillée cette discontinuité soit-elle, aussi illusoire son authenticité soit-elle, l'intention célinienne ne change pas : il s'agit de ramener le récit à la présence énonciative qui se cache derrière, d'où tout commence et où tout revient. Les allers-venues qui incitent l'énonciation célinienne à se dégager du temps énonciatif pour ensuite mieux y revenir, montrent la dépendance du récit célinien vis-à-vis de cette position originelle, singularisée.

2. Discontinuité narrative : dédoublement narratif et désordre libertaire

2.1 L'ancrage de Meudon : le récit d'un corps énonciatif

A réduire la discontinuité énonciative des derniers romans céliniens à un art de la digression (comme le fait Kirk Anderson), à un art de la conversion (système multilinéaire) ou de la conversation, nous ne précisons pas l'originalité des textes de la trilogie. Les romans de *Féerie* fonctionnent déjà sur ce modèle.

⁶⁰ Henri Godard, « Les références au travail narratif dans le roman célinien », in : J.-P. Dauphin et M. Thomas, *Australian Journal of French studies (Actes du Colloque international d'Oxford, L.-F. Céline, 22-25 septembre 1975)*, op. cit., p. 8 : « On peut étudier tour à tour ces références au travail narratif selon qu'elles l'envisagent dans ses buts, dans ses résultats, ou dans le présent de son exécution. On distinguera donc une première série de remarques qui relève d'une poétique célinienne, une seconde qui jette au fur et à mesure un regard rétrospectif sur le récit, le plus souvent pour constater et feindre de déplorer son désordre, une troisième qui regroupe tout ce qu'on pourrait appeler des références pures, celles qui se contentent de mentionner, de manière apparemment gratuite, le travail en cours de réalisation. »

⁶¹ Cette modalité de la conversation est ce qui dans les derniers romans de Céline pousse plus loin encore le principe d'« oralisation » du langage écrit, développe ce principe à un tout autre niveau que dans les premiers romans de Céline (usage de l'argot, du langage populaire, appliqués à la voix du narrateur...).

⁶² Sur l'individualisation et l'incarnation de la voix célinienne, voir Henri Godard, « Céline, romancier de la voix narratrice », in : *Poétique de Céline*, op. cit., p. 277-366.

La discontinuité énonciative, dans les romans de la trilogie allemande, participe à la révélation narrative – et nous insistons là-dessus –, d'un « corps énonciatif ». Expliquons-nous... A l'origine de cette discontinuité, il est un corps énonciatif, une incarnation de l'écriture, c'est-à-dire de ses formes imaginaires et de ses formes poétiques. La discontinuité livre les formes de l'écriture à la transparence du corps énonciatif qui les dirige. L'originalité des romans de la trilogie est de donner une étendue narrative à ce corps énonciatif, et non de se satisfaire d'une expression discursive.

Si certaines séquences narratives du récit principal répondent à une énonciation toute affective, portée par leur intensité (à ce sujet, nous avons par exemple analysé les scènes du *Löwen* et de la gare dans *D'un château l'autre*), c'est qu'elles sont investies par un corps énonciatif, situé tout près, derrière le texte narratif. L'importance de ce corps énonciatif est telle, dans les romans de la trilogie, qu'au-delà d'apparaître dans certaines scènes du récit principal, au-delà de briser la construction spatio-temporelle du récit principal, ce corps énonciatif s'impose comme nouveau récit. L'espace-temps de Meudon confère un ancrage narratif à ce corps énonciatif, en-dehors du récit principal (celui de l'exil). L'espace-temps de l'énonciation n'est pas seulement désigné, il se trouve narré⁶³.

Le temps de l'énonciation, habité par ce corps énonciatif, point originel du discours célinien, est déployé par un récit, celui de Meudon. Meudon s'impose comme un récit concurrentiel, par rapport au récit de l'exil – ce qui complexifie la discontinuité structurelle de l'énonciation célinienne. Le récit de Meudon permet au discours du narrateur, à ses commentaires, de trouver une assise. C'est alors tout le récit de l'exil qui se trouve menacé par le récit de Meudon : ainsi, dans *D'un château l'autre*, faudra-t-il passer le premier tiers du roman avant que le récit de l'exil ne commence, et dans *Rigodon* attendre une vingtaine de pages, supporter les fausses excuses du narrateur, conscient de ses digressions. Le partage entre les deux niveaux narratifs est tel qu'il interroge la place réelle du récit principal : s'agit-il d'abord de raconter cette épopée de l'exil, ou plutôt ce quotidien de Meudon qui permet au temps de l'énonciation de se transformer en un récit en direct, au présent ?

Il importe de s'interroger sur la fonction structurelle de cette entité spatio-temporelle, Meudon, qui donne une stabilité à ce corps énonciatif à partir duquel tout le récit principal découle. Voici l'opinion d'Albert Mingelgrün :

⁶³ Alain Cresciucci, *Les territoires céliniens*, op. cit., p. 260 : « [...] Céline va conforter l'unité des trois romans par un procédé narratif, amorcé dans *Mort à crédit* et systématisé dans *Féerie*, la juxtaposition du temps et du lieu de l'énonciation et celui de l'histoire. [...] *Féerie pour une autre fois* s'y essayait de manière virulente, mais n'avait pas grand-chose à dire, ou peut-être le racontait-il d'une façon tellement hermétique et formelle que le lecteur ne trouvait pas la matière et l'épaisseur de l'univers célinien. »

[...] le rôle d'ouverture et de reprise de l'entité « Meudon » [...] qui permet à Céline de faire le geste de table rase et de (re)lancer continuellement son récit du plus loin. Texte-cadre donc, qui fournit à la trilogie une structure unifiante, qui assure la liaison et la fusion de ses parties, préface des préfaces, toujours recommencée et qui fait songer à ce mot de Kierkegaard selon lequel : « Ecrire une préface (...) c'est inviter à la danse quoique sans faire un mouvement⁶⁴ ». ⁶⁵.

La fragmentation structurelle des romans de la trilogie tient surtout à cette imposition du temps et du lieu de l'énonciation, Meudon, capable de conduire le texte célinien à un autre récit, plus intensif, car décliné à partir du temps présent de l'énonciation, sans effet de distance spatio-temporelle. Dans les trous du récit de l'exil, le lecteur observe, cet autre récit, celui de Meudon ; un peu voyeur, il y cherche la scène d'où tout surgirait. Le texte se montre impudique, quand il dit livrer le secret de son émergence, de sa création. Si ce secret reste calculé, il témoigne d'une volonté de transparence, quant au processus énonciatif. Or, c'est sous l'effet de cette transparence que le texte célinien de la trilogie, aussi discontinu soit-il, trouve son unité poétique, sa cohésion : Meudon est l'entité qui permet au récit célinien, malgré ses interruptions, de « tenir » ensemble.

Cette fonction unitaire du récit de Meudon est liée à sa nature intensive. Meudon est l'espace-temps qui définit le centre originel de l'énonciation célinienne, et plus encore qui donne un corps à cette énonciation. Meudon est le point d'ancrage du corps énonciatif célinien. Plus précisément, si nous pouvons parler d'un « corps énonciatif » chez Céline, dans ces derniers romans, c'est que l'instance énonciative se laisse regarder comme un « corps » à ausculter. L'art de la digression, de la conversion et toutes les références au travail narratif situent, certes, la voix énonciative célinienne par rapport à son propre récit, en désignant la présence, mais ne décrivent aucunement ce corps énonciatif. Par le récit de Meudon, l'instance énonciative trouve un corps propre littéral, peut se dire comme présence « narratrice ». A ce sujet Henri Godard précise qu'au-delà d'un récit qui se gonflerait, de manière discontinue, d'événements ordinaires, quotidiens, tel un journal intime (« courrier, factures, lecture du journal quotidien, poubelles à descendre, courses à faire, rares consultations, visites de malades et d'amis, etc ») :

[Céline] intègre au récit la totalité de l'organisme dont la main qui écrit n'est qu'une extrémité. Sous la forme de crises de paludisme, de la fièvre, des vertiges, de l'incapacité à marcher sans cannes, de douleurs au bras, des insomnies, des perpétuels

⁶⁴ Sören Kierkegaard, « Préfaces (1844) » in : *Œuvres complètes*, VII, Paris, éd. de l'Orante, 1973, p. 263.

⁶⁵ Albert Mingelgrün, « Quelques modalités de la description célinienne : de *Voyage au bout de la nuit* à la trilogie allemande », in : *Actes de colloque international d'Oxford, Céline, (13-16 juillet 1981)*, op. cit., p. 288.

bourdonnements d'oreille, la douloureuse réalité de cet organisme est constamment présente dans le texte des romans. Jamais Céline ne laisse oublier longtemps au lecteur que cet « auteur » qui s'adresse à lui est aussi – d'abord – un corps⁶⁶.

L'ancrage spatio-temporel qu'offre à l'énonciation le récit de Meudon sert à situer ce corps énonciatif. L'« ici » spatio-temporel de Meudon pèse plus lourd que « l'ailleurs » de l'exil parce qu'il possède un corps à partir duquel s'évalue l'intensité d'une présence.

2.2 Vieillesse du corps énonciatif et instabilité narrative

Mais comment est présenté ce corps énonciatif dans le récit de Meudon ? Henri Godard souligne que ce corps énonciatif n'est pas donné comme une entité abstraite qui surplomberait son récit et échapperait ainsi au pouvoir du temps. De même que son personnage vieillit à l'intérieur du récit, son narrateur souffre du passage du temps⁶⁷. Le vieillissement rend ce corps énonciatif plus humain, plus fragile, et surtout plus intensif : conscient d'une mort prochaine, il cherche à s'affirmer d'autant plus fortement⁶⁸.

Dans *D'un château l'autre*, notamment, le récit de Meudon met en scène un personnage qui atteste du rapport de l'énonciateur à la maladie. Partant guérir Mme Niçois, le personnage-narrateur Céline est figuré en médecin. Mais derrière cette position sociale, le discours qu'il tient sur sa patiente relève d'une identification qui n'est pas anodine.

Pourquoi moi, dites, j'aurais confiance ? Je me méfie pas de Mme Niçois... c'est peut-être un tort ? entre autres malades... de Mme Niçois, non !... aucun danger... vraiment l'innocente personne... mais les gestes !... quels gestes !... elle fait plus de gestes que mon ivrogne... elle me menace pas, non !... elle me brandit pas de flacon sous le nez... mais elle s'agite pour se rattraper... à la grille !... à tout !... à un fusain... à n'importe quoi... elle oscille... elle sait plus... elle est absente pour ainsi dire... de plus en plus faible... elle se souvient plus de mon sentier... elle se trompe... oh ! mes chiens la gênent pas elle... elle les entend pas !... elle y voit pas beaucoup non plus... vous dire son état !... eh bien !... croyez-moi, ce qui la gêne, c'est que je la fais pas payer...⁶⁹

Les modalités affectives de l'intonation – interrogations rhétoriques et exclamations – valorisent la présence de l'énonciateur, du « je » célinien. Cette valorisation agit comme une

⁶⁶ Henri Godard, *Poétique de Céline*, op. cit., p. 329.

⁶⁷ *Id.*, p. 331.

⁶⁸ C'est sous cette logique que nous comprenons la puissance affective du texte célinien dans ces derniers romans, à partir d'une provocation du « je » énonciatif posé face à l'image de sa négation.

⁶⁹ *D'un château l'autre*, p. 58.

protection. Il s'agit de poser des barrières contre une identification possible entre le « je » célinien et le pronom « elle » qui se réfère à Mme Niçois, de freiner l'empathie du discours.

D'un point de vue sémantique, le thème initial de la « confiance » est une manière de construire la relation patient / médecin (du « elle » et du « je »), mais aussi de l'interroger. Car, cette relation conventionnelle se trouve problématisée quand Mme Niçois se trouve accusée de méfiance vis-à-vis de son propre médecin – « croyez-moi, ce qui la gêne, c'est que je la fais pas payer ». Cette accusation n'est-elle pas une manière, pour l'énonciateur, de se dédouaner de sa propre méfiance ? De légitimer la distance entre les pronoms « je » et le « elle » ?

Le portrait qu'il dresse du personnage est assez démonstratif. L'instabilité de Mme Niçois, son déséquilibre physique, sa faiblesse, son amnésie, préoccupe le regard médecin mais aussi celui du narrateur, quand il identifie à travers ces signes l'image de sa propre mort. L'enchaînement rythmique soutient l'existence du pronom « elle », mais reste assujéti à une brièveté phrastique et énonciative qui témoigne d'une fragilité. Mme Niçois ne tient plus debout. Sa légèreté et sa petite danse annoncent sa chute prochaine, sa mort. C'est face à l'image de ce corps affaibli, allégé, que le corps du narrateur tient à son ancrage spatio-temporel. Ainsi sa descente chez Mme Niçois, vers le Bas-Meudon, dans la suite de l'extrait, l'entraîne-t-il du côté d'un vécu⁷⁰. Les lieux donnés deviennent les supports d'une mémoire qui atteste de l'existence du personnage, qui reconnaît son inscription charnelle, physique dans l'espace-temps.

Dans *D'un château l'autre* encore, l'accès de fièvre permet de donner au récit halluciné de la péniche⁷¹ une raison physique. Il s'agit de reposer le corps au cœur du délire, d'apaiser par ce corps ce délire, cet ailleurs. Plus largement, l'image de ce corps est une manière de donner un ancrage physique, positif (au sens objectif) et réel à l'ensemble du récit célinien qui en découle. Il s'agit de briser l'illusion réaliste comme le dit Alain Cresciucci, et d'y substituer une vérité charnelle à l'origine de tout le processus d'écriture. Poser ce corps, c'est rendre à l'énonciation sa position originelle, ramener le récit à un avant-récit, un avant-langage, à ce moment où le rapport au monde est encore ultra-sensible. Or, cette détermination physique et originelle du récit exige cette proximité avec la mort.

Le rappel de ce point originel, Meudon, dans ces derniers romans, est déclenché par ce sentiment de fragilité qui atteint le corps énonciatif. Revenir à ce corps, c'est postuler une

⁷⁰ *Id.*, p. 59 : « Le temps de la "Pêche Miraculeuse" c'était le moment de la vogue des yoles et des grands tricots à rayures, des rameurs à dardantes moustaches... »

⁷¹ Voir ci-dessus p. 614 *sq.*

présence humaine, mortelle, c'est-à-dire soumise à un évanouissement progressif, à un processus de disparition. Le récit principal, qui dépend de ce corps énonciatif, est habité par cette vigilance qui implique des effets d'allers-retours, de discontinuité, entre le centre de l'énonciation (Meudon, ce corps énonciatif) et l'horizon de la représentation. L'ancrage narratif du corps énonciatif (à travers le récit de Meudon) interrompt le récit principal, mais plus encore le soumet au désordre. Ce désordre narratif qui atteint le récit d'exil est une manière de laisser la narration sous la domination de l'affectif. Il ne faudrait pas rendre trop lisible l'étendue du récit, sa continuité pouvant conduire, par fatalité, à une mort dont l'énonciateur appréhende de se trouver dérobé. Revenir au récit de Meudon et à l'image palpable, bien qu'affaiblie, de son propre corps serait, pour l'énonciateur, une manière de maintenir cette mort au plus près de lui-même, c'est-à-dire sous un régime affectif et non conceptualisé (par quelque étendue narrative). Rendre à l'image de la mort, à travers le récit de ce corps énonciatif, son affectivité serait une manière de se l'approprier. La destination fatale du récit d'exil (mort), ainsi réappropriée, laisse place à une vision plus positive en même temps qu'informelle du voyage célinien.

2.3 Désordre narratif et récit d'un désordre

Le récit de Meudon place le corps énonciatif à la limite de son existence, entre absence et présence. Cette limite renforce son intensité expressive et affective. Cette affectivité a un impact sur le récit de l'exil qui lui est immanent. Le récit de l'exil s'opère dans un désordre à la fois narratif et narré. Ce désordre écarte le récit de sa stricte délimitation formelle, spatio-temporelle, tout en lui donnant la possibilité d'un déploiement. Le désordre donne à l'étendue de la représentation une expression, tout en la protégeant du risque d'un enfermement fatal, historique (hétérotopie / hétérochronie). Le récit de l'exil trouve le moyen de son accomplissement et de sa liberté dans un mécanisme de déconstruction et de désordre qui s'avère moins l'expression d'un abandon, que celui d'une volonté déterminée, d'une maîtrise affective.

Pour donner un éclairage à notre propos, il est nécessaire de revenir sur le déroulement narratif des romans de la trilogie allemande. Entre les romans de *Féerie pour une autre fois I* et *II*, qui représentent le point 0 de la structure narrative, l'histoire de la trilogie vient se loger. La narration célinienne, loin de suivre chronologiquement le périple du personnage, le déroulement de l'histoire, en donne à lire, dans le désordre, les différentes étapes. Ainsi, le

récit de *D'un château l'autre*, celui qui conte l'histoire de Siegmaringen, apparaît-il comme la partie médiane de l'histoire globale. Le second récit, *Nord*, qui raconte l'histoire d'un voyage entre Baden-Baden et Zornhof, en passant par Berlin, reflète la partie initiale de l'histoire globale. Le troisième récit, *Rigodon*, dont l'histoire situe le personnage entre Zornhof et Copenhague, recouvre à la fois la partie manquante de l'histoire globale, de Zornhof à Siegmaringen, et sa partie finale qui permet de rejoindre Siegmaringen à la capitale danoise.

A ce désordre chronologique, que le lecteur – une fois qu'il a pris connaissance de l'ensemble des textes – peut réajuster, s'ajoutent de nouvelles incohérences. Des références climatologiques qui servent à déterminer les saisons, et en cela renforceraient une chronologie, se dérobent à leur fonction. Ce dysfonctionnement référentiel est surtout perceptible dans *Rigodon*.

Parti de Moorsburg en novembre, le narrateur arrive à Ulm, dernière station avant Siegmaringen : « [...] il faisait vraiment beau, splendide de mai... » (p. 775). Et peu après, toujours à Ulm : « [...] je remarque, il fait de plus en plus beau... je veux, nous sommes en plein mois de juin... » (p. 791). Après Hanovre (voyage sud-nord) : « [...] pour avoir froid certainement !... nous nous retrouvons en septembre... » (p. 831). A Hambourg, le temps est également froid ; plus encore : « [...] il est tombé un peu de neige... pas beaucoup, une poudre... » (p. 873). Enfin, après le bombardement sur le pont qui enjambe le canal de Kiel, à proximité de la frontière, le temps redevient beau : « le ciel est bleu, presque sans brume... [...] nous sommes début mai, le printemps... » (p. 888-889)⁷².

L'alternance climatologique que relève Alain Cresciucci permet de rendre à ce récit une cohérence sensible tout en le situant dans une incohérence chronologique : quand la totalité de l'exil des personnages s'étend sur une durée de neuf mois environ, le personnage aurait vécu au moins deux hivers et deux printemps. Alain Cresciucci cherche dans son article à dépasser la seule raison d'une inadvertance ou d'une négligence célinienne, liée à un défaut de relecture ou de finalisation pour *Rigodon*. Il rend à ce désordre une interprétation plus sensible, d'une « sensibilité somatique », lorsqu'il interprète les données climatologiques en rapport avec une expérience affective de la situation. Ainsi, l'hiver dans un premier temps caractérise la défaite d'une première tentative vers le Nord (Rostock). Ainsi, la descente vers Siegmaringen [Moorsburg / Ulm / Siegmaringen], avec l'avènement du printemps, caractérise la joie de retrouver indirectement la France, son « simulacre ». Ainsi, les images hivernales de Hanovre et Hambourg soulignent le risque du périple, du trajet, et connotent la démoralisation du personnage. Ainsi, le passage vers le Danemark, affirmé à partir du canal de Kiel sous les

⁷² Alain Cresciucci, « Climatologie », in : *Actes du colloque international de Paris, L.-F. Celine (2-4 juillet 1992)*, op. cit., p. 94.

signes du printemps, précise une réussite. Ainsi, l'obscurité qui recouvre Copenhague rectifie le propos de cette réussite, en ramenant le voyage à une vision négative. Cette progression climatologique, interprétée comme la marque d'une affectivité, devient un élément positif du texte quand bien même elle ferait désordre face à des repères chronologiques. La déstructuration chronologique, par les référents climatologiques, met la cohérence d'un récit en défaut au profit d'une présence affective. Cette déstructuration témoigne d'une affirmation et d'une prise de liberté.

A ce désordre chronologique, voire climatologique, s'ajoutent des détours et des oublis géographiques qui trompent la linéarité spatio-temporelle du voyage. Pour *D'un château l'autre*, nous avons déjà expliqué la fonction utopique du trajet vers Hohenlychen⁷³, mais il faut ici reconnaître que cette expédition, sans intérêt sur le plan de la progression narrative, est déjà une manière de contrer la force circulaire du voyage, de rompre avec son enfermement, de dévier sa clôture. Pour *Nord*, nous repérons certaines ellipses géographiques : ellipse qui sépare le lieu parisien de *Féerie II*, Montmartre, et le premier lieu du roman Baden-Baden ; ellipse qui sépare le lieu de Baden-Baden du lieu de Berlin. Ces ellipses forment un silence qui défait la représentation de sa figuration explicite, c'est-à-dire de sa narration, pour la soumettre à ce qu'Alain Cresciucci appelle « la discrétion du fuyard⁷⁴ ». Ces ellipses empêchent la pure linéarité et visibilité du voyage sur le plan géographique. Elles créent chez le lecteur un manque narratif essentiel au sentiment d'un désordre. Pour *Rigodon*, le premier trajet vers le Nord, à destination de Rostock, analysé pour sa déréalisation utopique, ajoute une bifurcation supplémentaire, inutile sur le plan progressif de la narration, puisque les personnages reviennent au point de départ : Zornhof (Moorsburg). Dans *Rigodon* encore, le retour des personnages à Siegmaringen (épisode déjà raconté dans *D'un château l'autre*) agit comme une répétition géographique qui justifie un sentiment d'errance. Cette répétition de Siegmaringen ne doit pas être mise sur le même plan que la réapparition de Berlin, la première étant liée à un défaut (construit) de narration, la seconde à un retour effectif des personnages dans ce lieu, au niveau de l'histoire. A Berlin, sa gare notamment, les personnages retournent à trois reprises : lors du trajet vers Zornhof dans *Nord*, lors du voyage entre Moorsburg et Siegmaringen dans *Rigodon*, lors de l'aller-retour Siegmaringen / Hohenlychen dans *D'un château l'autre*. Ces retours effectifs participent à un effet de brouillage et d'errance. Ils montrent comment le voyage d'exil tourne en boucle. L'errance n'est pas seulement liée à un désordre narratif, mais aussi au contenu proprement brouillé de

⁷³ Voir ci-dessus p. 548 sq.

⁷⁴ Alain Cresciucci, *Les territoires céliniens*, op. cit., p. 269.

l'histoire. Détours, ellipses et répétitions déjouent ensemble le sens fatal d'une structure romanesque, opposent à la stabilité irréversible de cette structure spatio-temporelle la dimension d'une errance.

Par une subversion de la chronologie, par des bifurcations géographiques inhérentes à la narration ou à l'histoire, Céline cherche à perdre son lecteur, à le poser dans une dimension d'errance. C'est à travers cette situation d'errance, c'est-à-dire d'erreur (les redondances narratives et les détours géographiques sur le plan de l'histoire en font partie) et de désordre, que les romans de la trilogie allemande demandent à être lus. En perdant son lecteur dans les travers de l'histoire, de sa géographie, de sa temporalité ou dans les failles de la narration, Céline favorise une échappée. Son texte échappe au lecteur qui ne peut s'en saisir. Le texte est difficile à cartographier, à schématiser, tant les données spatio-temporelles en sont brouillées. Or, c'est à la condition de ce brouillage que l'espace romanesque trouve sa liberté et confirme ses attaches affectives. L'acte structurel spatialisant et temporalisant de la pensée est détrompé par cette version affective du récit célinien, ce désordre à la fois narratif et narré.

Le désordre chronologique, à lui seul, ne suffirait pas à justifier cette prise de liberté. Kirk Anderson, dans son article, souligne qu'« exception faite de la période de Siegmaringen, on ne peut dire que les aventures en Allemagne soient rapportés dans le désordre⁷⁵ ». La création d'un sentiment d'errance, par l'appropriation des données temporelles et climatologiques, sur le plan narratif, par des allers-venues qui portent la géographie du récit à sa vanité, accentue le désordre chronologique des trois romans, en sorte que la ligne tracée par le récit échappe à une rectitude efficace. La représentation, perdant son efficacité, est envahie par un doute protecteur qui lui donne une forme plus mouvante et plus sensible.

La narration célinienne refuse la linéarité chronologique et géographique parce que cette ligne courbe le voyage, le ramène à son point de départ : Copenhague, la prison, *Féerie pour une autre fois I*. Le désordre narratif et le récit d'un désordre forment une errance qu'il ne faut pas interpréter comme une prétention morbide du récit célinien, mais comme un choix vital pour la représentation. Cette errance est une façon de lutter, momentanément, le temps d'un récit, contre cette destination finale : le lieu de la prison et son pendant temporel, la mort, espace-temps « 0 » de la représentation célinienne⁷⁶. Il s'agit de créer chez le lecteur une sorte de flou spatio-temporel grâce auquel la représentation célinienne, tout en s'accomplissant,

⁷⁵ Kirk Anderson, « "Joliment actuelles" : les chroniques médiévales de la Trilogie allemande », in : *Colloque international de Toulouse, L.-F. Céline, (5-7 juillet 1990), op. cit.*, p. 14-15.

⁷⁶ Sur cet espace-temps privé d'étendue, voir ci-dessus p. 475 sq.

peut encore échapper à un saisissement cognitif, celui-ci s'étant révélé négatif (utopique et trompeur).

L'investissement affectif de la représentation est perceptible grâce à un processus de discontinuité.

Cette discontinuité tient à l'enchevêtrement des lignes énonciatives, du récit et du discours. Sous la correspondance de ces deux plans, et la forte présence d'un narrateur, des digressions viennent découper la ligne du récit principal pour la soumettre à un éparpillement narratif. Aussi, par un système multilinéaire, la ligne du discours se trouve contaminée par les déséquilibres du récit, tandis que la ligne du récit se trouve rééquilibrée par celle du discours. Cette discontinuité permet de mieux saisir l'étroite dépendance entre la figure d'un narrateur et son propre récit.

Mais l'originalité de ces derniers romans céliniens tient surtout à cette discontinuité qui favorise une mise en parallèle, concurrentielle, de deux récits : le récit principal de l'exil est menacé par un autre récit, celui de Meudon, déploiement narratif de la ligne du discours. Le récit de Meudon tend à valoriser la présence d'un corps énonciatif, à l'origine du processus énonciatif célinien. La transparence donnée de ce corps énonciatif, son ancrage spatio-temporel, son déploiement narratif, et sa nature proprement humaine (vieillesse) lui donnent d'autant plus d'autorité : le récit principal, celui de l'exil, est ainsi constamment habité par cette intensité qui empêche son extension, son abstraction de se faire. Entre le récit étendu de l'exil et le récit intensif de Meudon, un dialogue s'opère et explique la portée intensive, même affective, de la représentation célinienne.

C'est sous l'impact de cette intensité énonciative, révélée par le récit de Meudon, que le récit principal se trouve lui-même soumis à un désordre. Ce désordre, à la fois narratif et narré, s'explique par des distorsions chronologiques et des bifurcations géographiques. Il institue une esthétique de l'errance grâce à laquelle le récit célinien évite le drame de la représentation. Il est lié à l'intensité affective qui habite l'énonciation et dont le récit, l'acte de représentation, profite comme d'un véritable secours.

En résumé, deux types de discontinuités, parfaitement liés, sont assumés par les romans de la trilogie. Une discontinuité énonciative (globale) rappelle au cœur du récit principal, ou à côté de ce récit, la place essentielle d'un centre énonciatif. Une discontinuité narrative cherche

à promouvoir la construction d'un nouveau récit, à côté du récit principal. Ce nouveau récit, sans seulement menacer la continuité du récit principal, le libère des données négatives de sa représentation par la mise en désordre de l'histoire.

Cette discontinuité, qui permet au lecteur de visualiser les différents plans de l'énonciation célinienne et les jeux qui s'exercent entre ces lignes énonciatives (discours / récit), institue une dynamique singulière. Cette dynamique justifierait la force réactive du texte célinien contre tout schéma négatif. Elle pourrait mieux dire la vitalité de la représentation célinienne, au cœur de son échec abstraitif.

b) Dynamique de l'espace de représentation : d'une spécificité rythmique à l'illustration d'un « rigodon »

1. Spécificité rythmique

1.1 Retardement diégétique et phrastique

1.1.1 L'aspect inchoatif du récit

L'errance structurelle du récit principal (exil), liée à un désordre chronologique et à des bifurcations géographiques, sert l'aspect inchoatif du récit célinien. Chaque roman occupe une place initiale dans la trilogie allemande, aussi paradoxal que cela puisse paraître. Chaque roman fait ainsi renaître le récit, c'est-à-dire envisage l'histoire sous le signe d'un « début ». L'aspect inchoatif génère une dynamique romanesque. Ainsi, le roman *D'un château l'autre* occupe-t-il une place initiale dans la trilogie allemande, alors que d'un point de vue chronologique, son récit se consacre à la partie médiane de l'histoire globale. *Nord*, second tome publié de la trilogie se pose, d'un point de vue narratif, en situation d'antériorité par rapport à *D'un château l'autre*, et ramène le lecteur à l'incipit du récit global. *Rigodon* n'est pas seulement le dernier volet du récit d'exil ; il est aussi ce qui permet au triptyque romanesque de retrouver son point de départ, le lieu de Copenhague, et à travers lui le récit introductif de *Féerie I*⁷⁷.

⁷⁷ Sur *Féerie* comme amorce ou tremplin nécessaire aux romans de la trilogie allemande, voir ci-dessus p. 525.

Cette volonté d'écrire son récit comme s'il commençait, en ramenant chaque fois l'histoire au début, figure l'aspect inchoatif de la narration célinienne. Ce mode inchoatif peut renvoyer à un « plaisir du texte ». Françoise Anastopoulos-Susini, dans son étude sur le fragmentaire, reprend ce propos où Roland Barthes explique son souhait d'une écriture discontinuée, quand :

Les deux opérations qui me procurent le plaisir le plus aigu, ce sont, la première de commencer, la seconde, d'achever. Au fond, c'est pour me multiplier à moi-même ce plaisir que j'ai opté (provisoirement) pour l'écriture discontinuée⁷⁸.

Françoise Susini-Anastopoulos nuance le propos de l'écrivain, rappelant que ce sont surtout les « débuts » qui plaisent à Roland Barthes. Car les débuts, écrit-elle, « ménagent des arrivées inattendues », alors que toute fin comporte « le risque de la clausule rhétorique⁷⁹ ». Roland Barthes, par cette écriture discontinuée, appuyée par la tentation de l'inchoatif, veut laisser l'écriture à l'état de plaisir, l'écarter de toute épreuve de force, d'une composition. Plus précisément, Françoise Susini-Anastopoulos voit dans l'inchoatif, au-delà d'un jeu ludique, et à travers l'attention portée au plaisir du texte, un « besoin plus ou moins conscient de renouveler et d'intensifier les données de l'expérience scripturale, surtout dans une modernité où le travail du signe a tendance à ne renvoyer qu'à lui-même⁸⁰ ».

L'écriture veut garder les traces de sa fulgurance, du geste, de l'expérience affective qui la produit. L'écriture discontinuée, inchoative, participe à une « intensification ». L'inchoatif joue un rôle d'embrasseur. Amorcer chaque fois le récit, c'est-à-dire le réamorcer, cela revient à refuser qu'il se poursuive, qu'il s'étende. Ici, s'explique la fragmentation du récit sous le mode inchoatif, ce qui ne signifie pas son exclusion⁸¹. Car le processus de discontinuité, de fragmentation, exhorte le récit à prendre vie, à se déployer. Contre tout accomplissement, le déploiement du récit reste à l'état d'incitation, d'envie, de tentation. Ainsi, s'observent la reconnaissance et la valorisation réitérée du désir qui soutient l'écriture romanesque. Ce rapport entre « début » et « plaisir » donne un sens positif à l'affectivité célinienne qui dirigerait l'énonciation, et troublerait son schéma structurel. Jouer ainsi de l'aspect inchoatif de l'écriture, c'est se saisir de l'unité affective du texte qui lance l'énonciation, et laisser de

⁷⁸ Roland Barthes, *Le grain et la voix*, *op. cit.*, p. 174. Extrait cité par Françoise Susini-Anastopoulos, *L'écriture fragmentaire*, *op. cit.*, p. 105.

⁷⁹ Françoise Susini-Anastopoulos, *L'écriture fragmentaire*, *op. cit.*, p. 105.

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ *Id.*, p. 77 : « Du fait de sa dimension, le fragment n'a objectivement ni le temps ni la place pour raconter des histoires, ou bien, au risque de se déborder lui-même, il glisse vers l'anecdote, le mini-scénario, trahi encore une fois par sa définition trop fragile. [...] l'exclusion du récit fait figure de tautologie, dès que l'on parle d'écriture en fragments. Pour évidente qu'elle puisse paraître, cette exclusion ne va pas de soi. »

côté le projet conceptuel d'une pensée romanesque, à structurer, à « chronologiser », à cartographier. L'aspect inchoatif relance la dimension affective de l'écriture romanesque chez Céline, propose une définition du roman comparable à celle de *Féerie*.

Mais alors, le récit célinien subit la contrainte d'une fragmentation. Contre l'étendue de l'histoire (par le double schème du voyage historique) dans les récits céliniens, contre sa vanité (le voyage d'exil), une écriture discontinue, s'installe. La fragmentation se veut acte de rébellion plutôt qu'échec. Elle prend chez Céline ce sens contestataire que d'autres écrivains ou philosophes, comme Cioran, poussent beaucoup plus loin ainsi que le précise Françoise Susini-Anastopoulos :

[...] le commencement et la fin seraient ces moments cruciaux, où la conscience peut imaginer échapper à la vulgarité ancillaire de la soumission à l'Histoire, car « tout homme qui adhère au temps est un domestique »⁸².

Cioran privilégie les commencements et les fins pour mieux échapper à la durée circulaire, mortifère de l'Histoire. Arrêter la pensée (forme de récit), pour la ramener au début, ne pas la laisser s'ancrer et s'étendre dans l'Histoire, n'est-ce pas aussi ce qui caractérise le geste romanesque célinien ? Revenir au début, chercher le début, c'est chaque fois proposer une renaissance du sujet contre cette image de mort dont le sujet est avertie par les romans de *Féerie* (prison), et qui réinscrirait l'histoire dans la tragédie de l'Histoire, qui rendrait au système morbide de l'Histoire chez Céline son autorité. Cette volonté inchoative répond au souhait d'une extraction. Or, sans pouvoir sortir entièrement du système de l'Histoire, l'écriture célinienne⁸³ propose un ralentissement. Pour ralentir le temps, il s'agit de décomposer, de fragmenter le parcours, de le soumettre à une errance pour retarder son accomplissement. La fragmentation structurelle, chronologique et géographique, qui caractérise l'espace de représentation des derniers romans céliniens, en servant un effet de ralenti, ramène à un début, à un instant où le récit défie sa propre étendue pour renaître.

La circularité, qui enferme le récit célinien dans la logique morbide, répétitive, de l'Histoire et dans un voyage restrictif (carcéral), est freinée par cet effet de reprise que suppose la logique inchoative du récit, par une autre circularité. D'une circularité à une autre, c'est bien en poussant la forme à son excès que la pensée romanesque célinienne arrive à se délivrer de ses propres impasses. Il y a certes cette circularité négative qui formule l'impasse spatio-temporelle du parcours du personnage, mais il y a aussi cette circularité positive qui

⁸² *Id.*, p. 106-107. Françoise Susini-Anastopoulos cite dans cet extrait E. M. Cioran, *Précis de décomposition*, Paris, Gallimard, 1949, p. 80.

⁸³ L'écriture célinienne se sert de la fragmentation, mais ne peut être considérée comme fragmentaire.

ralentit, en interne, l'action de cet enfermement. Le parcours agit en boucle, se retourne sur lui-même pour freiner sa propre marche. Le parcours apparaît discontinu parce qu'il contredit, par des effets de retours, la ligne d'un trajet déterminé.

Ces effets de retours sont d'abord liés au processus de fragmentation qui permet le détachement narratif de *D'un château l'autre*. Le roman se défait de l'unité chronologique que forme la trilogie allemande. Son détachement fragmentaire permet le bouleversement général de l'ensemble. Autour de l'entité fragmentaire que constitue *D'un château l'autre*, la structure narrative (chronologique / géographique) entraîne le lecteur dans un effet de retour illustré par les romans *Nord* et *Rigodon* (première partie).

Mais ces effets de retours, au-delà de cet acte de reprise qui ramène, roman après roman, le récit à une étape antérieure, concernent plus largement le processus mémoriel qui définit l'acte narratif célinien. Revenir au début, c'est donc avant tout revenir à une source mémorielle, à partir de laquelle toutes les digressions deviennent possibles : la figure du narrateur. Grâce à ces digressions mémorielles⁸⁴, se dessine un récit fragmentaire dont la ligne narratrice principale (récit d'exil) se trouve ralentie.

Cette discontinuité structurelle, cette fragmentation n'est en fait que le prolongement continu d'un récit qui, revenant à son début, refuse de s'étendre de façon diachronique pour proposer une autre durée, plus instantielle. L'énonciation narrative cherche l'instant de son commencement.

1.1.2 L'aspect inchoatif de la phrase

Le désir instantiel qui se cache derrière ce ralentissement a été analysé au plus près du texte par Albert Mingelgrün, grâce à cette esthétique de la répétition qui permet au mode descriptif d'envahir et de freiner le récit⁸⁵. Les données répétitives qui façonnent la description célinienne permettent au discours célinien de donner une priorité à un axe paradigmatique, en contestant l'extension progressive de l'axe syntagmatique du récit. Au niveau plus précis de la phrase célinienne, une intensité se construit, un instant de langage se trouve revivifié par ce paradigme qui rend à l'acte d'écriture sa puissance. L'axe paradigmatique, se définissant *in absentia*, avant le déploiement de tout syntagme (*in praesentia*), ramène bien l'acte de langage célinien à l'initiale de son inspiration qui précède

⁸⁴ Voir ci-dessus p. 661 *sq.*

⁸⁵ Voir ci-dessus p. 642 *sq.*

son expression. L'aspect inchoatif du récit célinien est porté par une textualité qui se définit déjà comme inchoative. A tous ses niveaux, l'écriture romanesque de Céline, se veut commencement, début, renaissance, au moment où justement, dans la trilogie, le narrateur sent « les Parques [lui] gratter le fil et comme s'amuser⁸⁶ », la mort au plus près.

Cette priorité donnée au paradigme, par rapport au syntagme, est un moyen de revenir à un début, c'est-à-dire de faire renaître aussi le texte célinien à lui-même, de laisser transparaître son origine et son fonctionnement. Annie Montaut note bien que « cette projection de l'axe de sélection sur celui de la combinaison n'a pas seulement un effet poétique d'obscurcissement du discours dans son enchaînement logique devant la prééminence de la forme du signifiant ; mais elle aboutit à la mise à nu du système même de la langue⁸⁷ ». La modalité inchoative sert une transparence du texte et, par-là, une intimité de l'énonciation.

Cette logique inchoative, qui spécifie le mouvement de la phrase célinienne, est associée à un caractère répétitif. La fréquence des mêmes morphèmes – Annie Montaut remarque notamment la forte fréquence du préfixe « re - » dans les romans de la trilogie allemande –, associés à des lexèmes différents par principe de dérivation (préfixation), permet de mettre en évidence le plan génératif de l'écriture. L'étude du vocabulaire célinien illustre ce système selon lequel l'écriture revient vers les mêmes morphèmes (et les mêmes sèmes) pour se régénérer. Ce retour engage la négation d'une étendue au profit d'un point générateur (ici, certains morphèmes) et d'une action générative. L'écriture célinienne, du point de vue précis de la langue et de l'usage qu'elle fait de la langue, se définit par ce mouvement de retour qui conteste le déploiement du syntagme au profit d'un point de renaissance. L'investissement célinien du paradigme met certes en valeur une compétence (par rapport à une performance), un plaisir gardé des mots, comme l'explique Annie Montaut, mais aussi le refus d'une étendue spatio-temporelle (ici, strictement linguistique).

La répétition ou la valeur itérative de certains morphèmes arrête le déploiement de la phrase pour la ramener à son début. Le mouvement inchoatif se sert de la répétition (ou de l'itération) pour retarder l'accomplissement de la phrase. Cet effet de ralentissement au niveau linguistique soutient le ralentissement simultané du récit. Ce ralentissement met à nu le système de fonctionnement du récit célinien et de la phrase célinienne mais, surtout, conforte sa puissance génératrice, c'est-à-dire aussi vitale.

⁸⁶ Rigodon, p. 906.

⁸⁷ Annie Montaut, « La poésie de la grammaire chez Céline (Mise en substance de la forme et objectivation de l'intelligibilité) », in : *Poétique*, Paris Seuil, avril 1982, n° 50, p. 226-235.

1.1.3 Une durée instantielle : mode de ralentissement

S'il est une recherche de l'instant où tout commence dans la trilogie allemande, il faut reconnaître que le récit célinien, loin d'arriver par là à une sécheresse expressive, conjugue la longueur de la prose et la nécessité d'une fragmentation. Cette durée ne participe pas à l'extension de l'histoire, mais à un phénomène de grossissement qui nous fait passer d'un enchaînement épisodique « à un aspect scénique⁸⁸ ». L'analyse de Bernard Elias, portant sur une comparaison entre la représentation de la durée dans *Voyage au bout de la nuit* et celle de la trilogie allemande, fait de ce phénomène de grossissement un principe de ralentissement.

Ecartant tout ce qui n'est pas scène singulative on obtient les résultats suivants sur la vitesse du récit : *Voyage* environ cinq pages par jour, *D'un château l'autre* neuf pages par jour, *Nord* dix pages par jour et *Rigodon* quatorze pages par jour. Les scènes sont donc bien plus courtes dans *Voyage au bout de la nuit* que dans la trilogie, autant pour la longueur du récit que pour la durée des scènes individuelles⁸⁹.

Roman après roman, le temps du récit (acte narratif) semble s'ouvrir à une durée, selon laquelle les événements rapportés prennent davantage de place (et de pages). Cette durée narrative n'apporte aucune amplitude à l'histoire ; elle permet au contraire d'en réduire le contenu en privilégiant certains événements, et d'en resserrer le temps narré. Ainsi « *Voyage au bout de la nuit* raconte à peu près dix-sept ans tandis que la chronique de la "trilogie" ne recouvre qu'une période de neuf mois⁹⁰ ».

La durée narrative agit comme un temps qui dilate les événements, c'est-à-dire les moments, voire les instants découpés de l'histoire. La durée répond à une valorisation instantielle de la représentation dans la trilogie, sur le modèle excessif déjà observé dans *Féerie II* (où une journée s'étale sur l'ensemble du roman). Une étendue narrative se laisse entrevoir, mais alors privée d'horizon, puisque resserrée sur quelques événements ou instants choisis. Cette durée joint au déploiement du récit (nombre de pages) le resserrément de l'histoire (étendue temporelle narrée).

Pour opérer ce grossissement instantiel, cette durée agit de manière inchoative, en revenant chaque fois au début de l'événement traité pour mieux le dire, et surtout en ralentir

⁸⁸ Voir, Bernard Elias, « Problèmes de la durée dans *Voyage au bout de la nuit* et la Trilogie allemande », in : *Actes du colloque international de Paris, Céline, (17-19 juillet 1979), op. cit.*, p. 189.

⁸⁹ *Id.*, p. 187.

⁹⁰ *Id.*, p. 186.

l'inscription dans la progression narrative, globale, de l'histoire. La durée narrative, dans la trilogie, se nourrit d'un effet de retour, de répétition, et participe par-là au ralentissement du récit, c'est-à-dire aussi à son déploiement scénique, en même temps qu'au resserrement de l'histoire.

1.2 Accélération diégétique et phrastique

1.2.1 L'aspect terminatif du récit

Mais situer le récit plus près de son point de départ, par ce désordre structurel associé à une force inchoative, n'est-ce pas donner alors à cette histoire qui débute, simultanément, le sens d'une fin ? L'inchoatif ne fonctionne-t-il pas qu'en vis-à-vis d'un aspect terminatif chez Céline ? Le début n'est-il pas considéré comme tel parce qu'il contient en lui les germes de sa propre fin ? Les signes de la fin qui hantent le commencement ne sont-ils pas, d'ailleurs, une manière de déconstruire l'idée même de « commencement » ? Sur ce point, nous reprendrons ce propos d'Annie Montaut :

Dans la pratique textuelle, il n'y a pas un être homogène, signifié premier de la vie, qui aurait été entamé par la catastrophe et comme injecté de mort depuis l'extérieur, et qu'il faudrait donc guérir du malheur de la mort par une réinjection de vie dans l'écriture. Il y a de la mort toujours-déjà-là dans la vie. Tombe la barre disjonctive qui isole vie et mort, être et expression, émotion-origine et mots, parole et texte. Comme il n'y a pas de « commencement » avant le texte, il n'y a pas nécessité de revenir à ce commencement, pas lieu de réparer l'accident, de supprimer l'autre catastrophique et agent mortifère. On voit que la pratique textuelle célienne est bien la négation du Grand Projet guérisseur, comme du Grand Projet idéologique, alors que sa théorie⁹¹, en défaut par rapport à la lettre revient toujours battre aux rivages du médical, guérir la maladie de l'être en remontant à sa source première⁹².

Dans l'entreprise poétique et stylistique du romancier, par opposition à celle du pamphlétaire, le « commencement » n'existerait pas en tant que tel, mais toujours envahi par l'idée de la fin. Le sens de la fin supprime au commencement célien sa garantie strictement vitale, mais protège en même temps le texte d'un projet guérisseur extrémiste. L'aspect terminatif qui habite le récit célien, la phrase célienne, est une manière de déconstruire

⁹¹ Ici, Annie Montaut fait référence aux pamphlets de Céline. Le propos relevé tente de discerner l'écart entre la pensée romanesque et la pensée pamphlétaire. Cet écart tiendrait à cette considération différentielle du « commencement », et du rapport existentiel entre « vie » et « mort ».

⁹² Annie Montaut, « Regard médical, mensonge théorique et antisémitisme : une écriture », in : *Actes du colloque international de La Haye, L.-F. Céline, (25-28 juillet 1983), op. cit.*, p. 65.

l'idéal d'un pur recommencement, de nier les fondements utopiques de l'acte inchoatif. Rappelé par un aspect terminatif, l'acte inchoatif célinien n'est pas l'occasion d'une réécriture meilleure, méliorative, capable de se dégager des signes négatifs, mortifères d'une réalité. L'acte inchoatif est, au contraire, une manière d'insister sur des signes négatifs, présents dès le départ, qui entraînent l'impossible étendue d'une représentation. L'aspect terminatif ne détruit pas l'acte inchoatif, mais entraîne sa modulation fonctionnelle : ensemble, inchoatif et terminatif participent à la définition d'une représentation fragmentaire, instantielle et intensive.

Le début, s'il ramène le texte à cet instant où tout commence et s'achève en même temps, constitue une temporalité sans extension, s'oppose à toute durée qui ne participerait pas à cette « stase » de l'instant commentée par Denis Bertrand⁹³, au déploiement scénique du récit décrit par Bernard Elias. L'acte énonciatif est privilégié par rapport à son extension cognitive et à la représentation qui en découle. Ce qui peut apparaître comme une automutilation du texte romanesque, une ruine de l'espace romanesque, répond en fait à un acte de survie : si le rêve d'une étendue s'est brisé dans la négation schématique du voyage et de l'Histoire, la survie du texte célinien tient à son retour inévitable vers un point d'intensité dont il connaît depuis *Féerie* la puissance affective, jubilatoire. Ce retour ne peut être bien compris qu'à partir de la combinaison de l'inchoatif et du terminatif. Le terminatif évite à l'inchoatif de soutenir un mythe du « nouveau commencement⁹⁴ » qui rappellerait, selon Annie Montaut, l'extrémisme des pamphlets. Le retour du texte à un point de départ participe moins à sa guérison qu'à son renforcement intensif.

Un exemple... Lorsque Marie Hartmann dans son ouvrage remarque que les personnages de Siegmaringen (Pétain et Laval) « ne sont plus que des marionnettes alignées au dernier acte d'un spectacle⁹⁵ », elle relève dans ce récit initial, premier dans la trilogie, un sens final. Placée au début de la trilogie allemande, selon la volonté inchoative de l'énonciation, l'histoire de Siegmaringen porterait simultanément, par son contenu, la structure romanesque à sa fin. Cet entremêlement entre début et fin, vie et mort, est une manière de rendre à cette histoire toute son intensité, et participerait ainsi bel et bien au façonnement d'une chronique⁹⁶.

⁹³ Nous avons déjà répondu à cette question dans notre « Deuxième partie », en nous appuyant sur un article de Denis Bertrand, voir ci-dessus p. 488 sq.

⁹⁴ Georges Balandier dans *Le désordre (Eloge du mouvement)*, Paris, Fayard, 1988, a montré le caractère autoritaire de cette mythologie.

⁹⁵ Marie Hartmann, *L'envers de l'Histoire contemporaine, op. cit.*, p. 42.

⁹⁶ Sur la valeur intensive de la chronique, voir ci-dessus p. 566 sq.

Les éléments qui retiennent le texte célinien sur le plan de l'inchoatif paraissent également chargés d'une sémantique terminative. S'ils disent le recommencement incessant du texte, c'est parce qu'immédiatement ils s'achèvent. Cette brièveté temporelle, liée à une force terminative conduit le récit à un effet d'accélération. S'il s'agit par l'aspect inchoatif de ralentir le cheminement du texte (récit ou phrase) et son accomplissement, l'ajout de l'aspect terminatif incite à une accélération. Cette accélération conduit moins à une fin au sens d'accomplissement du récit qu'à une fin au sens d'inachèvement précipité.

Le récit et la phrase ne doivent pas aboutir, ralentis, mais en même temps pressés, tendus par l'injonction terminative. L'aspect terminatif ne signifie pas l'accomplissement du récit ou de sa phrase, mais son arrêt brutal, son inachèvement permanent : quand l'action naissante du texte est immédiatement vouée à se terminer, c'est bien la sensation d'un inachèvement qui parcourt le texte et, à travers cette précipitation terminative, la dimension informelle d'une structure, celle de la représentation, et d'un système linguistique. Cet inachèvement que promet la force terminative du récit (et de la phrase) justifie l'acte de reprise identifié à travers une dimension inchoative : parce que tout s'accélère, la représentation n'a pas le temps de finir, inachevée, vouée à recommencer, ralentie en ce sens.

Un indice, dans *Rigodon*, est assez révélateur de cet effet d'accélération. Le passage des personnages à Siegmaringen dans *Rigodon*⁹⁷ est mis en rapport avec le souvenir d'un récit, celui de *D'un château l'autre* : le narrateur se souvient de ce qu'il a déjà vécu à Siegmaringen (des personnages Restif, Raumnitz...) quand, d'un point de vue narratif, il est censé vivre l'épisode de Siegmaringen (narré dans *D'un château l'autre*) à ce moment du récit de *Rigodon*. Yves Antoine remarque avec justesse que « tout se présente donc comme si l'auteur avait laissé prévaloir la chronologie du récit déjà écrit sur la chronologie des faits, le séjour à Siegmaringen, antérieurement évoqué, étant désormais donné comme antérieurement vécu⁹⁸ ». En faisant de l'étape de Siegmaringen, dans *Rigodon*, une étape passée (alors que d'un point de vue chronologique des faits, elle s'avère présente), Céline pousse le récit à sa propre fin. L'épisode devrait commencer, mais il s'achève déjà, comme bâclé. De cet aspect terminatif, *Rigodon* tire un effet de vitesse. A l'épisode de Siegmaringen, rattaché à un passé (d'écriture, *D'un château l'autre*), se substitue dans *Rigodon*, une étape brève : les personnages ne verront rien de Siegmaringen sinon sa gare, point révélateur de cette

⁹⁷ *Rigodon*, p. 800.

⁹⁸ Yves Antoine, *Recherches sur l'espace romanesque dans la Trilogie de L.-F. Céline*, op. cit, p. 35. Nous pourrions associer cette remarque à la construction multilinéaire du roman célinien. Voir ci-dessus p. 664 sq.

conjonction entre fin et commencement, terminatif et inchoatif⁹⁹. L'inachèvement de l'histoire de Siegmaringen, dans *Rigodon*, incite le lecteur à reprendre *D'un château l'autre*, à revenir au début du projet romanesque, du récit...

1.2.2 L'aspect terminatif de la phrase

L'aspect terminatif des romans de la trilogie allemande se comprend aussi au niveau interne du texte, du côté de ses phrases. L'étirement de la phrase, de plus en plus haché, est bien arrêté. Or, cet arrêt, qui fragmente le discours, le force à recommencer. Du terminatif à l'inchoatif, le processus, entre accélération et ralentissement, est formé à une endurance fractionnée. Retournant à son point de départ, la phrase célinienne semble reprendre son souffle, pour, dans une accélération corrélative (poussée par la tension de sa propre fin) dépenser rapidement son énergie, et ainsi de suite. Ce processus, qui pourrait très bien décrire la syntaxe de *Féerie*, se confirme dans les romans de la trilogie, soutenu par l'échec de la représentation abstractive, la retombée d'un rêve narratif, d'une étendue.

Par l'inchoatif et par le terminatif, il s'agit d'éviter la durée du temps circulaire, de le contracter à la seule définition de l'instant, selon lequel d'un côté le texte prend vie, et de l'autre il s'achève, selon lequel « vie » et « mort » fusionnent. La durée de l'histoire, plus que la mort, compose le drame de cette structure narrative. C'est contre cette durée historique, ou la logique du « mourir » prend le pas sur l'irrationalité de la mort, que le texte célinien cherche à lutter par ce principe de contraction temporelle. Cette association entre l'inchoatif et le terminatif, nous l'avons vu dans *Féerie*, est une manière chez Céline de construire une poétique de l'instant.

La durée narrative, la continuité du récit n'est, quant à elle, concevable qu'à partir de cet instant : par un phénomène d'accélération qui détruit la durée de l'histoire et la ramène à l'instant événementiel, scénique ; par un phénomène de ralenti qui permet le grossissement narratif de l'instant narré, une étendue instantielle et toujours intensive.

⁹⁹ Nous renvoyons à ce sujet à l'article de Colin Nettlebeck dans *La revue des Lettres modernes*. Voir ci-dessus p. 575 sq.

1.2.3 Une durée elliptique : mode d'accélération

Si la durée narrative, dans la trilogie allemande, est relative à un grossissement instantiel qui ne fait pas avancer le récit mais le maintient en surplace, ce grossissement instantiel permet quelques ellipses narratives. Bernard Elias reconnaît en effet, derrière une étroite continuité scénique, une façon pour la durée de l'histoire de passer plus inaperçue, de se décharger temporellement :

Dans *Nord*, par exemple, le récit raconte toute la période entre l'annonce de l'attentat du 20 juillet 1944 contre Hitler (318) et l'excursion de Felixruhe qui se place en septembre (382) – donc au moins cinq semaines plus tard – en seulement huit jours qui semblent pourtant être consécutifs. Pareillement dans *Rigodon*, le récit raconte le voyage en une quinzaine de jours alors qu'il est censé avoir duré au moins trois ou quatre semaines (892)¹⁰⁰.

Quand chaque épisode prend, à partir de *Nord*, un sens scénique, c'est-à-dire se trouve grossi dans le temps de l'écriture pour étirer un instant narré, nous observons bel et bien un phénomène de ralentissement dans la dictée (ou narration) de l'histoire. Mais ce ralentissement narratif participe à une accélération diégétique (plan de l'histoire) : les épisodes grossissant en nombre de pages, en durée d'écriture, d'énonciation, élimine la durée de l'histoire, c'est-à-dire le fil du récit qui devrait être raconté. Seuls certains épisodes sont racontés. Les ellipses diégétiques disparaissent derrière le resserrement apparent de la continuité narrative (ellipses elliptiques...). Un mois environ se réduit à une semaine ; trois mois à quinze jours... Les proportions annoncées de l'histoire sont détrompées par une continuité narrative qui favorise l'accélération du récit. La durée de l'histoire se trouve réduite par le resserrement du récit, tandis que prend place une durée scénique, instantielle, de nature énonciative.

S'il est ralenti (l'énonciation prenant le temps de décrire certains épisodes), le récit se trouve aussi accéléré (l'énonciation, privilégiant certains épisodes, devient elliptique vis-à-vis des épisodes laissés de côté). Dans les deux cas, et conjointement, il s'agit de nier la durée de l'histoire pour lui opposer une autre étendue, plus instantielle.

L'accélération narrative permet la contraction du récit, en le poussant directement vers ses enjeux terminaux. Les aspects saillants de l'histoire se succèdent ainsi dans une continuité très tenue. Cette continuité donne l'impression d'une vitesse terminale, d'un récit emporté au

¹⁰⁰ Bernard Elias, « Problèmes de la durée dans *Voyage au bout de la nuit* et la trilogie allemande », in : *Actes du colloque international de Paris, Céline, (17-19 juillet 1979)*, op. cit., p. 191.

plus vite vers son propre objet, c'est-à-dire aussi à sa fin. Plus la narration se fait rapide, plus le récit s'apprête à finir. Cette vitesse façonne une impression d'inachèvement : la condensation d'un mois en une semaine, de trois mois en quinze jours, conduit à une sécheresse narrative, un manque narratif que le grossissement scénique et instantiel de la narration se charge de contrebalancer.

La seule durée proposée par les romans céliniens est celle de ces instants narrés déployés, étendus. L'étendue se veut événementielle avant tout ; elle repose sur une action narrative portée à son étendue instantielle, mais pas sur l'enchaînement des actions.

1.3 Analyse linguistique d'une vitesse paradoxale : l'outil exclamatif chez Céline

D'un point de vue linguistique, cette conjonction entre inchoatif et terminatif qui permet à la phrase célinienne, et plus largement au récit, de se définir comme une étendue instantielle, tient à l'usage célinien de la modalité exclamative. L'usage excessif que Céline fait de l'exclamation a déjà été commenté à propos des romans de *Féerie*¹⁰¹, mais non suffisamment analysé. Or, cette modalité exclamative pourrait nous aider à mieux comprendre la vitesse paradoxale des derniers romans, situés entre ralentissement et accélération. Comment l'exclamation soutient-elle une étendue instantielle capable de rompre le fil du récit et de soumettre ce récit à un ralentissement inchoatif ? Comment l'exclamation entraîne-t-elle aussi l'accélération du récit, cet accomplissement terminatif qui permet la transformation d'une durée narrative en instant énonciatif ? A quoi sert, surtout, cette vitesse paradoxale soutenue par la modalité exclamative ?

A la première question, celle d'une modalité exclamative permettant un effet de ralentissement, nous pourrions répondre en nous appuyant sur l'article d'Annie Montaut : « L'infini à la portée de la syntaxe¹⁰² ». L'infini, pouvoir d'ouverture de la modalité exclamative, permettrait le décrochage de l'énonciation célinienne à partir de son propre récit, et vis-à-vis de ce récit. L'ouverture de l'exclamation arrêterait le récit pour lui substituer un autre point d'horizon, moins cognitif qu'affectif. L'exclamation n'est pas seulement la traduction d'une affectivité, mais ce qui permet la dynamique de cette affectivité au sein du

¹⁰¹ Voir ci-dessus p. 516 *sq.*

¹⁰² Annie Montaut, « La phrase exclamative et le discours célinien : l'infini à la portée de la syntaxe », in : *Actes du colloque international de Paris, L-F. Céline, (2-4 juillet 1992), op. cit.*, p. 255-264.

texte célinien, comme principe de décrochage énonciatif aux dépens d'une pause narrative, d'un ralentissement narratif.

Annie Montaut veut revenir à une analyse fonctionnelle de l'exclamation, pour dépasser la seule idée d'une émotivité du langage¹⁰³, pour comprendre le « mouvement spécifique de la subjectivité » célinienne. Son analyse repose sur les recherches d'Antoine Culioli¹⁰⁴ qui l'incitent à envisager les propriétés de l'exclamation comme capables de :

[...] mett[re] en jeu la construction d'un point extrêmeal imaginaire qui fonctionne comme un attracteur et organise une sorte de ligne de fuite dont l'horizon est l'inconcevable, ou l'indicible¹⁰⁵.

Sous la modalité exclamative, la phrase posséderait une extension, mais son horizon resterait de l'ordre de l'inconcevable, de l'indicible. Le principe exclamatif déroberait le texte à une représentation stable, cognitive, intelligible. L'horizon sémantique proposé et suivi par la phrase exclamative n'est pas de l'ordre du cognitif, mais de l'ordre de l'affectif. En ce sens, l'horizon apparaîtrait comme un point dédoublé du centre intensif de l'énonciation, capable de rendre à la phrase et au texte une étendue, sans que celle-ci ne soutienne la logique cognitive de la représentation. L'horizon que recherche l'exclamation n'est pas représentable car, par effet de dédoublement, il possède les qualités du centre intensif et leur confère une extension. Cet horizon renverrait (paradoxalement) à ce que Jacques Fontanille appelle « l'indicible du corps propre, [le] pressentiment de la présence. » L'étendue proposée par l'exclamation suggère, du fait de cet horizon innommable, un infini paradoxal qui soutient la présence de l'énonciation tout en la défaisant de son pouvoir de représentation, de nomination.

Il y aurait une capacité d'ouverture de la représentation jusqu'à sa propre perte, et même d'envolée, grâce au fonctionnement intensif de l'exclamation. Plus précisément, Annie Montaut explique, à partir du concept de « gradient¹⁰⁶ » emprunté à Antoine Culioli, comment dans la phrase exclamative les différents éléments linguistiques déplacent la phrase vers cet

¹⁰³ *Id.*, p. 255 : « Essayer de comprendre la phrase exclamative en général et celle de Céline en particulier présente à mes yeux au moins un intérêt : celui de permettre de dépasser – et peut-être d'invalider – les jugements de valeur du genre : marque de la subjectivité, de l'expressivité ou de l'émotivité prenant le pas sur le contenu objectif de l'information. Car on ne dit pas grand-chose, en tout cas pas grand-chose de spécifique sur le mouvement de cette subjectivité, et il n'est que trop aisé ensuite de reverser cette "émotivité" soit au crédit de l'oralisation généralisée du discours narratif, soit au crédit de la délinéarisation du texte écrit, en rapport avec le "métré émotif" de la poétique célinienne. »

¹⁰⁴ Voir notamment Antoine Culioli, *Pour une linguistique de l'énonciation, Tome 1 : opérations et représentations*, Paris, Orphrys, 1990, (coll. « L'homme dans la langue »).

¹⁰⁵ Annie Montaut, « La phrase exclamative et le discours célinien : l'infini à la portée de la syntaxe », in : *Actes du colloque international de Paris, L.-F. Céline, (2-4 juillet 1992)*, op. cit., p. 256.

¹⁰⁶ *Id.*, p. 257 : « Tout cela, résumé dans le concept de "gradient", veut dire que la modulation exclamative suppose la construction de plusieurs points à partir d'occurrences orientées de la notion. »

horizon, et servent « [s]a tension vers un centre attracteur qui serait l'illimité de la qualité, sans qu'il soit possible de lui assigner de valeur ultime puisqu'il n'y a pas de dernier point représentable¹⁰⁷ ». La phrase exclamative s'identifie à un décollage assuré, au préalable, par une piste d'envol. La métaphore utilisée par Annie Montaut mérite quelque illustration. Nous retiendrons, pour ce faire, un extrait de *Nord* :

[...] maintenant, présentons-nous au baron von Leiden !... oh bien plus gracieux que Le Landrat !... il parle français, il a été en Sorbonne, avant la guerre de 70... il se lève, pour mieux nous parler de Paris... oh comme il s'y est amusé ! il ôte son bonnet, tout chauve, il tangué, il est gai, jambes en manches de veste, cavalier aussi, comme le Landrat de Moorsburg, uhlan aussi, voilà comme c'était Paris ! il nous montre ! comme ça ! comme ça !... lui était champion de la valse !... il sait encore !... et du Palais de Glace !... il nous fait voir comme il valsait et patinait !... il esquisse !... en manches de veste ! en diagonale, tout à travers l'immense bureau !... et il fredonne, il fait l'orchestre !... si les mêmes pouffent ! ah, pas du tout comme le Landrat !... il glisse il se rattrape à une chaise... il nous fait rire nous aussi !...¹⁰⁸

La scène décrite raconte la visite du trio célinien (Céline, Lili, Le Vigan) au baron von Leiden de Zornhof. Cette scène de présentation perd chez Céline son sens conventionnel : elle aide moins à l'établissement d'un cadre référentiel – ici celui de Zornhof – qu'elle ne propose une ouverture, permettant d'illimenter non seulement la scène mais aussi tout le cadre narratif de Zornhof¹⁰⁹. Dès le début de l'épisode « Zornhof », il s'agit pour l'énonciation célinienne de trouver le moyen de son envolée, de son dégagement en dehors des limites narratives imposées par le lieu (le sens carcéral de Zornhof apparaît lors de cette visite des lieux et des habitants). La modalité exclamative assure ce décollage énonciatif.

Il importe pour comprendre ce décollage de reconnaître le point d'horizon maximal, notionnel, irréprésentable, qui va guider cette envolée exclamative : ce point notionnel, c'est « Paris ». Le mot n'est pas anodin. En situation d'exil, les personnages subissent le drame de leur identité française. Paris est un mot qui n'appartient plus au cadre de ce voyage, un nom devenu a-référentiel. Paris est un mot qui constitue l'horizon oppositionnel de ce voyage, et par-là même irréprésentable. La mise à l'écart des personnages, par cette situation d'exil, implique la mise à l'écart de cet horizon. Cet horizon de la représentation, celui vers lequel la représentation célinienne voudrait s'envoler, appartient moins à la logique cognitive de la représentation qu'à sa définition affective. Paris est un point d'intensité maintenu à l'écart, un dédoublement du centre intensif (le personnage-énonciateur) par rapport auquel le personnage

¹⁰⁷ *Ibid.*

¹⁰⁸ *Nord*, p. 405.

¹⁰⁹ Dont nous avons décrit, outre mesure, l'enjeu carcéral (Voir ci-dessus p. 602 *sq.*). L'exclamation est une manière d'ouvrir le cadre, d'« illimenter » la scène au-delà du récit.

évalue sa distance. L'étendue proposée par cet horizon impossible, Paris, est d'ordre intensif, affectif. Cet horizon, le personnage y accède virtuellement grâce à l'envolée que propose la modalité exclamative. Pour ce faire, le personnage se projette à travers les mouvements du baron von Leiden. La danse du baron von Leiden traduit l'effet ressenti par le personnage, celui d'une envolée.

Graduellement, par une insistance exclamative, la phrase célinienne s'étire, s'envole. La progression est repérable, mimée par le personnage du baron qui, d'abord, enlève son propre costume, comme pour se défaire de son personnage, devenir autre, puis se met à danser, épris par le souvenir de Paris, à chanter enfin, « orchestre » à lui tout seul. L'ouverture, poussée par la modalité exclamative, reste un jeu de mime, impossible. Une chute, après l'envolée exclamative est pressentie, par le rire des « mômes » autour, des protagonistes ensuite. Ce rire contient à la fois quelque chose de positif, à soutenir l'intensité exclamative, et de négatif, à affirmer le décalage entre ce jeu de scène, celui d'une envolée, et la réalité proposée par le récit de Zornhof (chute¹¹⁰). L'envolée, aussi virtuelle et éphémère soit-elle, permet de défaire le récit de son enjeu narratif. Le récit est soumis à un grossissement scénique, à partir duquel, grâce à la modalité exclamative, l'envolée de l'énonciation devient possible. Cette envolée témoigne le plus justement de cette intensité qui habite le texte célinien, et qui se réveille dès lors que se trouve rappelé cet horizon intime mais impossible, irreprésentable, le « Paris » de Céline.

L'exclamation ralentit le récit en proposant une envolée graduelle, un horizon *in absentia*, l'étendue de certains points instantiels du récit. Or, précisant une vitesse paradoxale, l'exclamation participe aussi à une accélération phrastique. Les énoncés brefs commandent une lecture hachée et rapide. En construction directe, pour sa plus grande part, l'exclamation se dérobe au déploiement cognitif de l'énonciation. L'exclamation objective et réalise le discours par une restriction temporelle, instantielle, qui accélère la lecture. L'exclamation propulse la phrase en avant pour la conduire à une fin précoce. Décharge énonciative, libération d'énergie, elle ne peut s'étendre sur une durée, et implique des effets de répétition : « comme ça ! comme ça ! » L'accélération que suscite l'exclamation détruit l'amplitude syntagmatique et cognitive du langage, c'est-à-dire son plan de réalisation formel et conceptuel. Face à cette négation, l'exclamation ne peut opposer qu'un infini situé en-dehors de la représentation, du côté de l'irreprésentable, de l'innommable.

¹¹⁰ Voir ci-dessus p. 602 *sq.*

L'exclamation, qu'elle détruit l'étendue du discours et du récit, par cet effet d'accélération qui force l'énonciation à recommencer, ou qu'elle étende le texte célinien du côté de l'innommable, met en défaut la représentation. La fréquence excessive de la modalité exclamative signifie cette mise en défaut de la représentation, et l'énergie du texte célinien pour trouver des solutions constructives.

Parce qu'elle est le fruit d'une intensité énonciative, l'exclamation nous pousse, depuis notre analyse de *Féerie*, à substituer l'enjeu d'une « présentation » à celui d'une « représentation ». Par-là, elle nous permet d'insister à la fois sur l'aspect « positif » de l'écriture célinienne et sur sa nature « irréprésentable ». Il s'agit pour la langue célinienne, comme le dit Annie Montaut d' « assumer ce paradoxe du positivisme couplé au mysticisme dont Céline se crédite lui-même¹¹¹ ». Entre une accélération par laquelle un discours se décharge, se dépense en présence, en énergie, et un ralentissement capable d'étirer le discours vers une dimension sémantique insoupçonnée, l'écriture célinienne met en scène à la fois la destruction de la représentation, son resserrement intensif, et la dimension infinie qui soulève l'énonciation.

Il y aurait une autre dimension, plus ouverte, plus infinie que celle du récit, qui attirerait l'énonciation célinienne, en constituerait l'horizon maximal. Cette dimension infinie tient d'abord au dédoublement d'un centre intensif, c'est-à-dire à son accentuation, voire à son exacerbation au sein de la représentation célinienne. Cette dimension infinie propose moins le déplacement de la représentation que son mouvement intrinsèque, cette impression d'envolée à partir d'un surplace narratif.

¹¹¹ Annie Montaut, « La phrase exclamative et le discours célinien : l'infini à la portée de la syntaxe », in : *Actes du colloque international de Paris, L.-F. Céline, (2-4 juillet 1992), op. cit.*, p. 263. Annie Montaut cite dans son article, et plus longuement en note, ce propos où l'écrivain témoigne de cette position paradoxale, entre positivisme et mysticisme : « Je ne crois pas en Dieu. Je suis positiviste. Je ne demanderais pas mieux que d'y croire en Dieu ; certainement que je suis mystique. Mais le bon Dieu, eh bien ! mon Dieu, il n'a pas l'air de s'intéresser beaucoup aux choses qui m'intéressent ; ça vraiment non, non, non. Mystique, je suis certainement » [Extrait de « Interview avec Louis Pauwels et André Brissaud [RTF] », (1959) , in : *Cahiers Céline 2, op. cit.*, p. 127].

2. Le « rigodon » : mouvement en surplace de la représentation et envolée énonciative

2.1 La « danse macabre » du rigodon

Le rapport entre aspect inchoatif et terminatif permet à la structure romanesque célinienne d'être captée dans une vitesse paradoxale, à la fois de l'ordre du ralentissement et de l'accélération. Ce paradoxe pourrait trouver sa révélation esthétique la plus aboutie dans *Rigodon*. Le roman, par son titre déjà, expliquerait cette dualité entre relance et surplace, début et fin, et rendrait compte de ce mouvement paradoxal, gestuelle intensive privée de déplacement, mais non d'envolée (nous venons de le voir avec l'usage de l'exclamation).

A ce sujet, nous nous réfèrerons au propos d'Alain Hardy qui, au moment de rédiger son article, n'a pas encore lu le roman¹¹², mais élabore déjà une analyse pertinente du terme chez Céline – terme fréquent dans les romans précédents (surtout dans *Guignol's band*). Alain Hardy relève les différentes occurrences du terme¹¹³ et s'aperçoit que Céline lui donne, globalement, deux sens différents : soit il se réfère à l'esthétique du « rigodon » et notamment à la danse (il élargit ce sens à celui de musique, voire d'instrument), soit il se réfère à l'emploi militaire du terme.

Sans seulement désigner globalement la danse, avec le terme « rigodon », Céline se réfère à une danse spécifique, dont il importe de rappeler la définition :

[...] une danse particulièrement prisée sous les règnes de Louis XIV et Louis XV. [...] Ajoutons donc que cette danse provençale, vraisemblablement d'origine populaire, fut adoptée par la scène et par la Cour dans le courant du XVII^e siècle. Elle se dansait à deux, sur une musique rapide, et par deux temps. Son pas, décrit par Rameau (que cite Littré) dans son *Maître à danser* 1725, puis Compan dans son *Dictionnaire de Danse* 1787, est remarquable puisqu'il se fait « à la même place, sans avancer, ni reculer. » Pieds assemblés au départ, le danseur plie les genoux, saute, en lançant de côté la jambe droite tendue, retombe en assemblé ; enfin dernier plié et saut à l'issue de quoi le danseur retombe pieds assemblés dans la position de départ. Il s'agit donc d'une suite de flexions de jambes et de sauts sur place, qui constitue une danse vive et alerte, particulièrement propre à exprimer la gaieté. C'est dans cette acceptation précise que Céline emploie quelquefois le mot rigodon [...]¹¹⁴.

¹¹² La première parution de *Rigodon* est posthume et date de 1969.

¹¹³ Nous n'évoquerons pas les différentes dérivations morphologiques du terme.

¹¹⁴ Alain Hardy, « Rigodon », in : *L.-F. Céline, Cahiers de l'Herne, op. cit.*, p. 313-319.

Cette définition précise de la danse du « rigodon » met en valeur l'expression d'un mouvement qui s'opère en surplace. La gestuelle soulignée procède sans déplacement. De là, le terme a toutes les raisons de qualifier et de constituer le titre du dernier roman célinien : la définition hétérotopique que constitue le voyage d'exil, comme schème de la représentation pour les romans de la trilogie allemande, annule en effet les données d'un déplacement en poussant le voyage à se replier sur lui-même, jusqu'à recouvrir les données d'un pôle carcéral ou d'un point mortifère initial (proposé dès *Féerie I*). La négation du déplacement n'empêche pas le mouvement du voyage mais sa prétention extensive. La négation du déplacement conduit à un mouvement intensif, et non à un déplacement extensif. Cette intensité renvoie à ce mouvement en surplace qui caractérise la danse du « rigodon ». Cette intensité provient de l'impression de surplace auquel mène le rythme paradoxal de la structure célinienne, entre ralentissement et accélération.

Mais qualifier le voyage de « rigodon », dans la trilogie et surtout dans le dernier roman, ce n'est pas seulement prétendre à la négation du voyage en tant que « déplacement », ramener le voyage à un surplace, c'est aussi rendre à ce voyage un sens paradoxal, celui de la gaieté. Le personnage dans la dernière partie de *Rigodon* ne peut s'empêcher de rire. Ce rire signifie une gaieté incontrôlable.

Je promets à Lili : « on va rire !... tu crois ?... » elle n'est pas si sûre... elle me demande... « toi tu te sens drôle ? »... en fait c'est vrai je me sens de très plaisante humeur... pourtant assez mal à la tête... et je saigne du nez et de la bouche... pas beaucoup, mais goutte à goutte... sûrement du sang, une rigole dans le dos, et entre les jambes...¹¹⁵

L'expression de la gaieté qui importe à cette danse, mais aussi à la lecture que Céline en retient, est corrélative de son mouvement intensif (négation du déplacement, surplace). Le sentiment, voire la sensation de gaieté qui en découle, confirme la volonté cachée de la poétique célinienne dans la trilogie : celle de rejoindre son centre intensif à défaut d'horizon cognitif (de la représentation), et d'en accentuer la portée (envolée exclamative).

La description du voyage à travers les termes de la danse, et notamment du rigodon, permet à la représentation, aussi tragique soit-elle – ne serait-ce que par sa déstructuration, son impossibilité extensive – de retrouver un sens positif. Ce sens positif n'est plus de l'ordre de l'abstraction sémantique, mais d'une sémantique toute sensitive, physique, ainsi que le présuppose l'art de la danse, auquel s'ajoute cette réaction de gaieté. La représentation

¹¹⁵ *Rigodon*, p. 831.

célinienne existerait positivement à travers l'expression intensive d'une danse en surplace qui oblige au recentrement affectif du texte sur lui-même et profite d'une envolée exclamative. Cette définition de la représentation apparaît paradoxale car elle en nie l'étendue et la soumet à l'inintelligible. La représentation célinienne touche là à l'irreprésentable. A partir de cette dimension irreprésentable, la représentation célinienne atteint le point de sa négation sur un plan cognitif quand elle se maintient de façon positive sur le plan d'une envolée affective.

Or, le terme se réfère parfois à une autre gestuelle, celle du domaine militaire. Les occurrences céliniennes de « rigodon » correspondent alors à « [...] un exercice de tir, batterie, sonnerie ou signal fait avec un fanion pour indiquer que la balle a touché le centre de la cible. *Par ext.* Balle mise en pleine cible. *Faire un rigodon.* » (*Robert*, s.v. rigodon). » Ce sens, selon Alain Hardy, « ignoré par *Littré*, n'est pas attesté avant 1907, date à laquelle il entre dans le *Larousse* accompagné du verbe *riguedonner* : tirer des balles au centre de la cible. Ce dernier sens du mot rigodon est peu connu de nos contemporains. On peut supposer qu'il est rapidement tombé en désuétude [...] ¹¹⁶ ». Alain Hardy ajoute que l'extension du sens du mot « rigodon » au domaine militaire tient au transfert d'une expression de « gaieté », lorsqu'« au cours d'un exercice, le soldat à qui un signal indique qu'il a fait mouche, bondit de joie, danse sur place ; il danse un rigodon ; moins précisément, il fait un rigodon, l'expression désignant à la fois la manifestation de joie et ce qui l'a provoquée, puis exclusivement le signal et le fait de placer le signal dans la cible ¹¹⁷ ».

Atteindre le centre de la cible, toucher au but, certes ce devait sans doute être l'effort du cuirassier Destouches, mais c'est encore le challenge de l'écrivain dans ses derniers romans, ainsi qu'en attestent les révélations poétiques des *Entretiens avec le professeur Y* :

[...] la Surface est plus fréquentable !... la vérité !... voilà !... alors ?... j'hésite pas moi !... c'est mon génie ! le coup de mon génie ! pas trente-six façons... j'embarque tout le 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 bout ! ¹¹⁸

Faire « rigodon », ce pourrait être, par extension du terme dans le domaine de la poésie célinienne, arriver à créer de l'émotion, atteindre directement le lecteur, c'est-à-dire sans qu'il s'en aperçoive, sans intellectualisation, physiquement, par ce que nous avons pu

¹¹⁶ Alain Hardy, « Rigodon », in : *L.-F. Céline, Cahiers de l'Herne*, op. cit., p. 316.

¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹⁸ *Entretiens avec le professeur Y*, in : *Romans IV*, op. cit., p. 536.

appeler dans notre étude des *Féerie* un dessaisissement esthétique. Ce dessaisissement esthétique est lié à l'apport d'une profondeur où tout se passerait en-deçà des apparences, du visible, du prévisible. Quitter la « Surface », c'est pour Céline remédier au drame du déplacement, la surface étant liée à une sombre continuité, à la fatalité historique qui domine le voyage d'exil (la prison / la mort). Atteindre une profondeur, c'est pour Céline retrouver une intensité, contre toute étendue. Cette profondeur accompagne un aveuglement, une uniformisation. De cette uniformisation, ressort moins l'impression du déplacement que celle du mouvement. Ce mouvement constitue le support – mouvant – de l'émotion, première cible célinienne.

Or la cible, quelle qu'elle soit, reste une cible. La balle du *Rigodon* apparaît meurtrière. Elle soumet au risque de la mort et ramène l'émotion de gaieté à sa contradiction. Mais quelle mort ? Celle de la représentation : la logique intensive du « rigodon », qu'il s'agisse d'une danse en surplace, ou d'une poétique qui atteint directement son but, nie l'abstraction et l'étendue cognitive à travers laquelle se réalise une représentation. Faire mourir la représentation, c'est aussi faire mourir le texte romanesque à lui-même, tout en le révélant dans une intensité qui témoigne de son énergie vitale, de sa dynamique émotive, intrinsèque. Le rigodon conduit à la fois à la mort et à la vie de la représentation. Toute la poétique romanesque célinienne est construite sur cet amalgame (et non cette contradiction), cette réjouissance aux confins de la mort, cette réjouissance paradoxale qui façonne la dimension grotesque chez Céline¹¹⁹, ce que, par combinaison de sens, Alain Hardy appelle la « danse macabre » de Céline¹²⁰.

Cette danse macabre est plus largement incarnée par le dernier roman, *Rigodon*. Danse du trio célinien – Céline, Lili, Bébert – au milieu des bombes, en pleine débâcle, ainsi pouvons-nous définir ce dernier roman qui substitue au grand thème du voyage comme « déplacement » (rendu à son impossibilité, à son hétérotopie, par le drame de l'exil), celui du « mouvement ». Certes, *Rigodon* permet de réunir l'Allemagne au Danemark, certes, il permet l'avancée des personnages dans l'espace et le temps, mais cette avancée est immédiatement contestée par le point même de Copenhague qui nous ramène au point de départ, en arrière, à *Féerie I*, l'expérience de la prison. *Rigodon* est un récit qui, plus que tout autre roman célinien, doit opposer au drame du déplacement, à cet effet de surplace, le mouvement intensif

¹¹⁹ Voir ci-dessus p. 438 *sq.*

¹²⁰ Pour expliquer cette danse macabre, Alain Hardy cite quelques extraits de *Nord*, dont : « Aussi borné bouché qu'on soit nous pouvions donc être quasi sûrs de voir surgir nos exécuteurs d'un moment, de l'air ou de la plaine, avec vraiment tout ce qu'il fallait, paniers, guillotines, cornemuses et mille tambourins, nous faire danser les rigodons, nos bilboquets libérés !... »

du « rigodon ». Ce mouvement intensif résiste à une impossible représentation. Sans déplacement, sans étendue, la représentation n'opère pas, où plutôt en-deçà de sa logique cognitive. Une représentation de l'irreprésentable surgit, laissant s'envoler les qualités sensibles du texte célinien, les qualités présentes, « sur place », de l'énonciation.

Ce surplace s'inscrit dans un ultime sens que prend le mot « rigodon » chez Céline, dénotation que ne relève pas Alain Hardy mais que prend soin d'observer Michaël Ferrier en citant *Mort à crédit* :

D'à côté, du quartier de la cavalerie, on entendait toutes les trompettes. Il savait par cœur Arthur, tous les rigodons. Il reprenait à chaque refrain. Il en inventait des salés¹²¹.

Michaël Ferrier définit, grâce à cet extrait, le rigodon comme « quelque chose que l'on peut savoir “par cœur”, et reprendre “à chaque refrain” : une chanson¹²² ». L'aspect répétitif du rigodon-chanson accompagne la danse en surplace et sa qualité intensive. Le rigodon compris comme une ritournelle, repose sur une structure anaphorique, répétitive, qui voit bientôt naître l'inventivité musicale¹²³, la discontinuité à partir du continu, ce qu'Henri Meschonnic appelle le rythme. Cette inventivité est ici appuyée sur l'adjectif substantivé « salés » qui réifie le discours romanesque, le ramène du côté d'une unité sensible, ce corps comme foyer intensif de l'écriture. Si le rigodon célinien est une métaphore gestuelle (danse / tir) et musicale du rythme, un mot capable de désigner ce mouvement où s'entremêlent une continuité et une discontinuité à la fois linguistique, stylistique et narrative, ce rythme est bien lié à la forte présence du corps sensible au centre de l'énonciation célinienne, à l'intensité du discours romanesque.

2.2 Le rigodon à travers un voyage continu-discontinu [*Rigodon*]

Le rythme du « rigodon » célinien trouve une illustration dans le voyage continu-discontinu de *Rigodon*. Ce voyage continu-discontinu est empêché dans son déplacement, mais il résiste, par sa qualité rythmique, au drame d'une impossible représentation¹²⁴.

¹²¹ *Mort à crédit*, p. 558.

¹²² Michaël Ferrier, *Céline et la chanson*, op. cit., p. 49-50.

¹²³ C'est déjà ce qu'affirment Gilles Deleuze et Félix Guattari à propos de la « ritournelle ». Voir ci-dessus p. 402-403.

¹²⁴ Voir, Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, op. cit. Et ci-dessus p. 516 sq.

2.2.1 Continuité du voyage : direct à l'émotion ! ou la mort de la représentation

Le voyage de *Rigodon* est appuyé sur une continuité incontestable. Bernard Elias observe à travers cette continuité le resserrement du récit célinien :

L'enchaînement devient encore plus étroit dans *Rigodon* [que dans *Nord*]. L'histoire du voyage Moorburg-Sigmaringen-Copenhague, voyage qui n'est censé durer que trois ou quatre semaines (*R*, 892), comporte seulement huit séquences. Chacune d'elles commence par un nouveau mouvement et raconte une étape du voyage : d'abord la petite excursion Moorsburg-Rostock, puis le voyage de Moorsburg à Berlin, de Berlin à Sigmaringen, de Sigmaringen à Hanovre, de Hanovre à Lunebourg, de Lunebourg à Hambourg, de Hambourg au canal de Kiel et enfin du canal de Kiel à Copenhague. Du reste, parce que chaque séquence est liée directement à la séquence suivante, la continuité interne finit par s'étendre à l'ensemble du roman. Cette continuité du récit est telle qu'on a l'impression (sans fondement, bien entendu) que le récit tient compte de chaque moment de la durée de l'histoire¹²⁵.

Cette continuité séquentielle resserre la durée de l'histoire sans signifier ses ellipses. Les ellipses, support de l'errance narrative, sont passées sous silence pour ne pas menacer l'apparente cohésion du récit. La ligne séquentielle, topographique, sur laquelle s'appuie la chronologie de *Rigodon*, conforte la radicalité du voyage. Les personnages semblent conduits par des rails rectilignes auxquels ils ne peuvent échapper. Le tracé d'une ligne droite permet au récit d'aller droit au but, et à la représentation de se faire plus émotive. Rappelons que cet enjeu émotif constitue la cible célinienne et que, pour être atteinte, cette cible exige un traitement sans détour, « direct », de la réalité représentée.

Aller droit au but, grâce à ce « train » qui emporte les personnages, c'est un peu revenir au principe du « métro émotif » développé dans les *Entretiens avec le professeur Y*, se servir d'un véhicule pour atteindre, directement l'émotion. Mais alors, l'émotion n'est-elle garantie chez Céline qu'à défaut de représentation, avant l'interprétation de l'image ? L'emportement du train implique un arrachement constant du personnage à l'espace, c'est-à-dire son impossible inscription dans cet espace, son impossible appropriation de cet espace, son impossible représentation de l'espace. L'émotion tient en effet à une prise de vitesse qui empêche la représentation de s'accomplir.

¹²⁵ Bernard Elias, « Problèmes de la durée dans *Voyage au bout de la nuit* et la trilogie allemande », in : *Actes du colloque international de Paris, Céline, (17-19 juillet 1979)*, op. cit , p. 189.

L'effet de vitesse que permet ce trajet rectiligne est une manière de toucher à l'émotion, cible célinienne, parce qu'il nie la notion de déplacement. Par la vitesse, le personnage ne parvient pas à saisir le paysage alentour. Cette vitesse n'est pas nécessairement rapide, paradoxale plutôt, entre ralenti¹²⁶ et accélération¹²⁷ – nous l'avons vu. Cette vitesse paradoxale empêche l'accomplissement de l'espace représenté, entraîne son inachèvement puis son recommencement, et ainsi de suite. Il s'agit pour le personnage-observateur de parcourir un lieu pour immédiatement en sortir, pour entrer dans un autre... L'effet de représentation paraît toujours inachevé, terminé avant la fin, et toujours prêt à recommencer.

Sous l'effet de ce recommencement, le paysage de *Rigodon* « cultive l'uniformité¹²⁸ ». Il évite ainsi l'impression de déplacement : « ... y avait à regarder le paysage... comme ça... une heure... deux heures... toujours le même... des fermes, sous chaumes, dans les près et beaucoup de brumes...¹²⁹ ». D'un point à un autre point semblable, l'écart entre les lieux ne change rien. La continuité du trajet, par cette vitesse paradoxale, l'impression d'uniformité qui en émerge sont telles que dans *Rigodon* le déplacement ne semble pas avoir eu lieu, nié en sa valeur descriptive.

Ainsi, les toponymes qui structurent la continuité du trajet célinien – Zornhof, Moorsburg, Rostock, Berlin-Anhalt, Leipzig, Furth, Ulm, Siegmaringen, Oddort, Hanovre Sud, Hanovre Nord, Lünebourg, Hambourg, Kiel, Schleswig, Flensburg, Copenhague – servent moins une expérience de l'espace que la détermination continue et resserrée d'un itinéraire rectiligne. Les lieux ne dépendent d'aucune appropriation spatiale, temporelle ou subjective. Le lieu échappe ainsi à sa représentation, et la représentation célinienne échappe à sa réalisation. Quand le lieu cesse d'être un indice, sa pluralité sert moins l'écriture de l'espace représenté, la stabilité d'une représentation, que son effacement. La pluralité toponymique dans *Rigodon*, loin d'enrichir le contenu d'un espace représenté, se referme sur une réalité vidée de sens, uniformisée par une vitesse paradoxale. Les toponymes deviennent des mots illusoire, comme défaits de leur fonction référentielle. Ils leurent la représentation en traçant un itinéraire verbal.

¹²⁶ Exemple, *Rigodon*, p. 749-750 : « [...] nous roulons... ce train, c'est vrai, ne s'arrête nulle part... oh, mais ne va pas vite... »

¹²⁷ Exemple, *Id.*, p. 875 : « [...] sûr, cette voie avait été refaite, on pouvait voir, très sommairement... le principal, on avançait, et même assez vite... nous avons connu des voies pires... »

¹²⁸ Alain Cresciucci, *Les territoires céliniens*, op. cit., p. 275.

¹²⁹ *Rigodon*, p. 833 / Exemple explicite qui sert l'analyse d'Alain Cresciucci. Nous pouvons aussi citer la remarque d'Yves Antoine, *Recherches sur l'espace romanesque dans la Trilogie de L.-F. Céline*, op. cit., p. 306 : « Le train qui relie les gares entre elles reste l'élément naïf utilisé par l'auteur afin de constater et de signaler la grande analogie des lieux entre eux. Le train fait le pont entre deux lieux d'où il faudra fuir. »

Si le déplacement ne paraît pas avoir lieu, empêchant alors la représentation, il reste à ce trajet, la qualité du mouvement. Ce mouvement est essentiel car il confère au roman sa charge émotive, et permet de le définir littéralement comme un « rigodon », mouvement en surplace (le déplacement une fois nié) dans l'espace. Or, comment se construit plus précisément la sensation du mouvement dans *Rigodon* ?

2.2.2 Discontinuité du voyage : l'art des traverses ou la vitalité de la représentation

La représentation de l'espace dans *Rigodon* est niée par un déplacement inopérant (sur le plan subjectif) lié à une impression de continuité. Mais cette négation est peut-être plus positive, plus vitale qu'elle n'y paraît, quand elle arrête le processus mortifère qui entraîne la représentation. Il s'agit toujours pour le train de *Rigodon* de rattraper le personnage et de l'arracher à l'enlèvement négatif d'une continuité comprise comme fatalité. Il s'agit de substituer à cette morne continuité une continuité dynamique, ce sens direct de l'émotion. Nous parlerons avec Henri Meschonnic de ce « continu-discontinu », d'un rythme.

De même que les traverses du rail du métro dans la métaphore célinienne (des *Entretiens avec le professeur Y*) figurent des obstacles (éléments de discontinuité) paradoxaux quand elles participent à la relance du trajet émotif, le train¹³⁰ est fonctionnellement chargé d'une discontinuité qui profite à l'entrain du trajet narratif¹³¹. La continuité du trajet est assurée, en même temps que vitalisée, par l'obstacle, l'accident, la discontinuité, c'est-à-dire aussi l'union entre des éléments hétérogènes, la confrontation du corps du personnage aux

¹³⁰ Philippe Muray, *Céline, op. cit.*, p. 214 : « Le moyen de transport, le train, a une importance énorme. Il joue ici un double rôle. Il est à la fois l'équivalent du sol ferme de la barque de Caron, et la généralisation du " métro émotif " de l'écriture, l'application romancée de sa conversion (ou conversation) au gouffre de négativité du métro. Il est à l'image même de la fusion d'un sens et d'une forme. » Propos cité, avant nous, par Alain Cresciucci, *Les territoires céliniens, op. cit.*, p. 274.

¹³¹ C'est ce que remarque, à un niveau stylistique, Philippe Muray lorsqu'il assimile les traverses du « métro émotif » (dont le train devient un ultime représentant) à la ponctuation célinienne des trois points. Voir *Céline, op. cit.*, p. 190-191 : « Il faut peut-être cesser d'être l'esclave de son œil, c'est-à-dire de l'alignement typographique, pour en finir avec l'idée que les trois points de Céline seraient des prolongements de ses phrases. Ils viennent au contraire verticalement sur l'horizontalité écrasée de la cargaison d'humanité pour faire la différence avec cette platitude en voyage. Ce sont des accidents. Et le plus drôle est que ces accidents, Céline le dit, empêchent la rame de dérailler. Comme quoi c'est ce qui est anormal dans l'ordre de l'espèce, qui sauve l'espèce. Bien sûr, ce sont des accidents minuscules, des petits "non" répétés sous-jacents à l'énoncé, d'infimes déchirures entre prédicat et constituant, isolats entre les syntagmes sujets, objets ou nominaux. Microscopiques phénomènes de fuite dans la langue qui disent que c'est lorsqu'elle coule en continu avec sa syntaxe sans déchirure que la langue déraile. »

éléments extérieurs¹³². Les scènes de gare dans *Rigodon* figurent des arrêts par obstruction, invasion, des affronts bientôt transformés en scènes d'amalgame charnel – scènes déjà connues depuis *D'un château l'autre*¹³³ et *Nord*¹³⁴ – qui participent à une relance narrative. L'image du train promet au voyage célinien sa continuité à partir d'une discontinuité. Le train devient le motif d'un embrayage narratif quand il découle à la fois d'un resserrement spatio-temporel, d'une intensité scénique (scène de gare) qui fait obstacle à l'étendue continue du voyage, et provoque l'envolée émotive du récit, continuité vitalisée. Un exemple :

Foi ou pas, le train a démarré... assez facilement... *tchutt !... tchutt !* cette locomotive de tête est plus nerveuse que celle qui pousse, nous pousse... les wagons arrière patinent... nous là-dedans, nous trois et Bébert, dans l'amalgame de ces femmes baltes, loupiots et familles, sûr [...] nous y étions entrés quand même, fouchtre ! dans leur méli-mélo de croupions, nichons, bras et cheveux... coincés imbriqués de façon qu'on puisse pas beaucoup nous jeter hors... moi au moins trois cuisses et un pied autour du cou... sur la tête... question wagon vous diriez qu'il en a assez, qu'il va se fendre, s'ouvrir, partir en morceaux, qu'il est mûr... cahots et tremblote... mieux disposé vous pourriez chercher voir si ce sont les rails, la voie ou les roues... tout de même ce dur vogue, secoue moins que ceux de la Baltique... [...] ¹³⁵.

Pillé, puis obstrué, le train promis aux personnages (entre Berlin-Anhalt et Ulm) finit bel et bien par les arracher à cet étouffement. La saturation physique de l'espace, à l'intérieur du train, situe les personnages dans une promiscuité telle qu'ils se trouvent comme recentrés en un Dedans, une profondeur. Les éléments, aussi divers soient-ils, font masse, quand on ne peut les « jeter hors ». Le train célinien, suivant la théorie du « métro émotif » choisit la profondeur plutôt que la surface. Le train, support mobile, arrache le personnage célinien à une surface, c'est-à-dire aussi à la continuité mortifère de la représentation, et rend à cette profondeur le sens d'une ouverture. Il se définit d'abord comme prêt à s'ouvrir. Il donne l'impression bientôt de « voguer », assimilé à un bateau. Il finit par prendre de la vitesse. Cette vitesse ne peut être interprétée car le personnage ne voit rien¹³⁶. Sans cette interprétation du déplacement, reste la sensation du mouvement. L'entrain du mouvement en est d'autant

¹³² Nous pouvons penser ici au texte de Freud, *Au-delà du principe de plaisir* (1920), in : *Essais de psychanalyse, op. cit.*, p. 104 : « Le processus vital de l'individu conduit pour des raisons internes à l'égalisation de tensions chimiques, c'est-à-dire à la mort, tandis que l'union avec la substance vivante d'un individu hétérogène augmente ces tensions, introduisant pour ainsi dire de nouvelles *différences vitales* qui doivent alors être *réduites par la vie*. »

¹³³ La scène du *Löwen* notamment.

¹³⁴ Exemple : la scène du métro de Berlin. *Nord*, p. 359.

¹³⁵ *Rigodon*, p. 762.

¹³⁶ Rappelons que le premier titre donné au roman *Rigodon* était *Colin-Maillard*, ce qui signifie un déplacement à l'aveugle. Nous trouvons ici un motif explicite de ce déplacement à l'aveugle. Le terme « rigodon », qui renvoie à une danse en surplace, permet cependant de mener plus loin l'idée de cet aveuglement en substituant au terme du déplacement celui du mouvement.

plus garanti, pure sensation. Quelques lignes plus loin, le narrateur avoue : « ce train roule... enfin sa façon, saute presque les rails... *pfim !...* s'y replace, s'y retrouve et reroule !¹³⁷ ».

Le train substitue au déplacement nécessaire à la représentation (sous peine d'uniformité et d'indicible) un mouvement. Ce mouvement continu-discontinu arrache, par l'obstacle, le sujet célinien à la continuité négative (uniforme) de la représentation et suppose l'effet d'une envolée (relance du continu). Il ne déraile pas, jamais, mais se situe toujours à la limite d'un renversement. Ce risque est nécessaire à sa vivacité. Bien que maintenu dans un équilibre précaire, le train célinien laisse plutôt l'autre se renverser, le dehors, le monde alentour, et ses coordonnées normatives : le monde à l'envers de la dernière partie de *Rigodon*, qui fait désordre par rapport à une vision ordonnée, établie¹³⁸, trouve là sa justification. Les trains dans *Rigodon*, chaotiques (comme le « train des Poissons » qui entre Rostock et Moorsburg tremble tout le long) ne « pense[nt] qu'à verser, à culbuter à tous les bifurs... toujours est-il, drôle ou pas nous avançons...¹³⁹ ». Les trains – « fourgons démantibulés, sans parois, ni portes... sortes de plateformes hétéroclites¹⁴⁰ » – accumulent des tares mais y trouvent leur vivacité. Le danger, l'obstacle, le discontinu sont nécessaires pour rompre avec la négativité de la représentation, pour la dépareiller, lui supprimer sa cohérence et sa cohésion, la contraindre à la constance d'une instabilité, à un désordre devenu plus naturel.

La représentation, sous ce principe, se fait moins absolue, devient plus relative. Cantonnée à une vision parcellaire depuis ce train, des fragments d'images, des « flashes¹⁴¹ », la représentation s'avère déliée. Entropique, elle s'identifie à un désordre progressif : plus le

¹³⁷ *Rigodon*, p. 762.

¹³⁸ Le rapport ordre / désordre peut apparaître ambigu derrière l'imagerie de ce monde à l'envers. A ce sujet, Georges Balandier montre dans son ouvrage comment ces images de l'ordre à l'envers soutiennent davantage une vision de l'ordre qu'un pur désordre. Ces images posent un désordre fictif qui permet la tolérance de l'ordre réel. G. Balandier écrit ainsi, *Le désordre (Eloge du mouvement)*, *op. cit.*, p. 117 : « Les mots et l'imaginaire permettent d'évoquer les conduites génératrices de crise que l'ordre social refuse ordinairement, de substituer la transgression fictive à la transgression réelle, porteuse du plus haut risque dans un modèle régi par la tradition, de mettre la ruse au service d'une liberté impossible en fait, mais dont l'invocation a une fonction cathartique. » Cependant chez Céline, aussi cathartique soient-elles, ces images de désordre et de renversement se trouvent comme dépassées par leur propre principe. Le désordre ne sert plus la conversion en « ordre », le soutient de l'ordre social, mais l'installation d'un désordre donné comme naturel, par rapport auquel le personnage célinien n'aurait aucune responsabilité (passivité) et que l'ordre social ne pourrait plus canaliser. L'ordre social, mais aussi l'ordre de la représentation, est dès lors obligé de se soumettre chez Céline à ce principe de désordre, à cette fécondité du désordre. De là, la naissance d'une vision presque entropique du désordre dans *Rigodon*.

¹³⁹ *Rigodon*, p. 763.

¹⁴⁰ *Id.*, p. 830.

¹⁴¹ Frédéric Sayer, *Le mythe des villes maudites*, *op. cit.*, p. 382 : « Il s'agit d'envisager le *flash* comme forme et contenu du roman urbain de la seconde moitié du XX^e siècle, car il semble que la forme *flash* contamine avec force son contenu. [...] Le sens figuré qui en dérive caractérise un moment psychique, intense tendu vers l'avenir (*flash* de prescience) ou le passé (*flash-back*) par le biais de la suspension du contexte immédiat, suspension ou apesanteur qui assure la mobilité psychique, qui assied le ravissement (rapt) de la conscience. »

voyage de *Rigodon* progresse vers le Nord, plus il s'avère désordonné, détruisant par-là les signes mêmes qui figurent une avancée (aucune réjouissance préalable). Ce désordre progressif permet à la sensation même d'une progression de s'annuler, et d'être remplacée par une dépense d'énergie qui induit l'effet constant d'un inachèvement et d'une reprise (aspect terminatif – inchoatif). La qualification entropique de *Rigodon* (de sa dernière partie notamment) déplore le drame d'un désordre qui met à mal l'ordre de la représentation, son fonctionnement cognitif, et recentre le récit sur la sensation même de ce désordre : celle d'un mouvement sensible, vivant. La nature n'est plus considérée comme un « ordre au sein duquel travaille le désordre » et le « projet n'est donc plus de saisir la séquence ordre → désordre → ordre, mais d'interroger le désordre (ou le chaos) en tant que tel », écrit Georges Balandier¹⁴². N'en est-il pas de même pour la représentation célinienne ? Le roman *Rigodon* ne nous mène-t-il pas à cette autonomie du désordre, moyen dynamique de la représentation, moyen de neutraliser l'image initiale de l'ordre carcéral ?

Aussi direct soit-il, ce trajet de *Rigodon* reste habité par un sentiment d'errance. Cette errance découle de cette continuité discontinue du voyage, de ce paradoxe selon lequel se joignent l'arrachement du récit à sa représentation et la relance simultanée de cette représentation. Alain Cresciucci relève bien le paradoxe de cet espace de représentation dans *Rigodon*, quand il évoque la « figure géométrique de l'errance¹⁴³ ». L'errance, dans *Rigodon*, transforme la continuité du voyage, en lui supprimant son intentionnalité, pour la rendre à l'imprévisible, aux discontinuités. Il s'agit pour le personnage de ne pas savoir où il s'embarque, de fermer les yeux sur l'orientation du trajet. L'errance est liée à cette passivité reconnue chez le personnage¹⁴⁴. Cette passivité est soutenue par une « écriture à contre-courant » du voyage. Cette écriture à contre-courant remplace l'idée du déplacement, qui induit l'intention d'une progression, d'une avancée, par celle du mouvement. Le voyageur célinien se laisse porter dans sa barque, ou plutôt par des trains, sans lutter contre les discontinuités du voyage. L'obstacle devient nécessaire à la continuité de son propre voyage, le relai d'un arrachement ou d'un dessaisissement esthétique.

Chaque lieu est le foyer d'un événement singulier, plus ou moins saillant, retenu comme cadre essentiel d'une séquence narrative. Les événements ainsi localisés mettent en péril la

¹⁴² Georges Balandier, *Le désordre (Eloge du mouvement)*, op. cit., p. 56.

¹⁴³ Alain Cresciucci, *Les territoires céliniens*, op. cit., p. 270 : « *Rigodon* propose une figure géométrique de l'errance qui n'est pas ici le signe d'un manque de projet, mais la marque d'une fatalité inscrite dans le destin des personnages. Jamais le narrateur célinien n'a été aussi déterminé et jamais il n'a été aussi empêché de réaliser sa détermination, ce qui se traduit par le cheminement capricieux de l'itinéraire qui, pour la première fois dans la trilogie, reproduit [...] une bonne part des données de l'expérience. »

¹⁴⁴ Voir ci-dessus p. 560 sq.

continuité du voyage tout en en justifiant la dynamique. Le bombardement sous le tunnel de Leipzig, la trépanation célinienne à Hanovre, le monde à l'envers de Lünebourg (locomotive renversée), le monde à l'envers de Hambourg (butte creuse), l'attaque aérienne au-dessus du canal de Kiel... ces obstacles ralentissent la vitesse du train, voire l'arrêtent, rendent le parcours à sa discontinuité. Chacun de ces événements empêche le déplacement pour y substituer la sensation d'un mouvement prêt à justifier la quête esthétique de ce voyage : le bombardement se transforme en féerie, la trépanation en délire, le monde à l'envers en désordre entropique. Par ces événements, le récit perd son intentionnalité et laisse place à « l'imprévu » du voyage, c'est-à-dire à sa sensation directe, irreprésentable. Aucun des événements désignés ne permet une avancée ; tous participent à un surplace et, parallèlement, à l'exacerbation intensive et sensitive d'un mouvement. La représentation sensitive de Céline commence en continu, droit vers l'émotion, à partir des discontinuités du récit et de son désordre entropique.

S'il ne conduit pas véritablement vers de nouvelles formes, puisque, sous l'effet d'une vitesse paradoxale, il est le moteur d'une uniformité et d'une uniformisation qui empêche l'actualisation du déplacement, le train permet la mise en mouvement de l'espace, et la sensation de ce mouvement chez le personnage. Le train agit comme un principe émotif contre une représentation qui tend à ramener l'espace représenté aux impressions d'une négation. Le train empêche la représentation, la déréalise sur un plan cognitif, mais lui permet aussi d'exister comme pur mouvement. Ce n'est que dans cette mise en mouvement, *a contrario* de tout déplacement intentionnel, que se définit le pouvoir émotif du train dans *Rigodon*. Ce mouvement est de l'ordre d'une continuité-discontinue qui illustre la spécificité rythmique de la poétique célinienne, capable d'arracher le sujet célinien au drame de la représentation (et de sa négation), de proposer une étendue plus intensive qu'extensive, une envolée exclamative.

Rigodon n'est pas le roman du déplacement¹⁴⁵. Sa logique extensive est niée dès le départ par la sémantique tragique qui se cache derrière son point final : Copenhague (la prison, la mort). *Rigodon* est le roman du mouvement. Sa logique intensive est renforcée par ce train qui enlève au sujet célinien l'intention du déplacement pour le soumettre à un mouvement sensoriel et affectif. C'est sur le plan affectif que nous pouvons parler de progression dans *Rigodon*, et c'est la raison pour laquelle le mouvement se substitue dans ce

¹⁴⁵ Alain Cresciucci, *Les territoires céliniens*, op. cit., p. 270, écrit que « Le roman du déplacement, c'est *Rigodon* ». Il ajoute cependant cette note qui va dans le sens de notre propos : « Qu'en profondeur la vérité de ces déplacements révèle leur contradiction, c'est une des leçons que l'examen du titre laisse déjà pressentir. »

roman au rêve initial d'un déplacement. Continu-discontinu, *Rigodon* possède les qualités rythmiques du « rigodon », qui rend la représentation à sa dimension intensive, et donne au voyage le sens d'une envolée malgré toute finalisation carcérale et morbide.

Par une discontinuité énonciative, un désordre narratif, et le récit d'un désordre, le récit principal (de l'exil) retrouve sa dynamique et sa liberté. Cette dynamique permet de substituer à l'impossibilité d'un déplacement et d'une étendue nécessaire à la représentation, un mouvement intensif appuyé sur une vitesse paradoxale qui, entre ralentissement et accélération, illustre l'envolée rythmique du « rigodon ».

La représentation n'est pas renversée mais détournée sur le plan structurel, par des processus de discontinuité et de désordre. L'enjeu cognitif de la représentation, rendu à son impossibilité, est ainsi dépassé par un enjeu affectif. Concentré sur le pouvoir intensif de son centre énonciatif, la représentation se maintient en surplace, grâce à une dynamique paradoxale. Niant l'étendue de la représentation, le texte célinien ne reconnaît pas le déplacement spatio-temporel du récit. Une vitesse paradoxale, entre ralenti et accélération, freine le déplacement du récit, tout en le déchargeant de son énergie. Le récit, condamné à une impression de surplace, favorise un mouvement intensif, émotionnel. *Rigodon*, à partir de la gestuelle du « rigodon », appliquée au récit du voyage, décrit ce mouvement d'envolée en surplace qui devient le principe de la poétique romanesque célinienne dans ces derniers romans.

La version hétérotopique du voyage d'exil conduit à une négation de la représentation (l'horizon existe mais sous la forme de sa négation) qui s'expliquerait préalablement par la négation d'un centre énonciatif. Le voyage d'exil découvre l'image

refoulée d'un « je » porté à sa négation, et déclenche ainsi l'affectivité du centre énonciatif. Cette affectivité de l'espace de représentation, dans la trilogie allemande, est signifiée par sa déstructuration. Cette déstructuration met en valeur une révolte énonciative, à travers laquelle le « je » se découvre au sein du récit, jusqu'à en diriger le rythme à la fois narratif et syntaxique, à en sous-tendre l'intensité. Cette intensité rythmique est la preuve d'une énergie réactive, encore à l'œuvre dans ces derniers romans. Cette intensité, sans nier la représentation, la tire vers une dimension plus affective qui lui permet d'échapper à un enfermement conceptuel, à son pessimisme. La représentation, ainsi niée en son étendue, mais révélée en intensité, se tient dans la trilogie sur cette limite entre absence et présence, point sensible d'une vision existentielle.

Dans la lignée narrative, énonciative et stylistique de *Féerie pour une autre fois*, par l'encadrement de ses deux volets romanesques surtout, les romans de la trilogie allemande se trouvent comprimés, resserrés sur des problèmes intrinsèques à la poétique célinienne. Contre ce resserrement, le récit propose un élargissement spatio-temporel. Un souhait de respiration anime l'unité que constituent *D'un château l'autre*, *Nord* et *Rigodon*. La schématique du voyage et de l'Histoire servent une volonté d'abstraction, la prise de recul d'une voix narrative vis-à-vis de son centre énonciatif, la quête d'un horizon.

Si le thème du voyage n'a rien de neuf chez Céline, son échec non plus. Le premier roman, déjà, fait tourner en boucle son personnage, le ramène inévitablement à son point de départ. Entre *Voyage au bout de la nuit* et *Rigodon*, le trajet évolue cependant, quand il prend le sens d'un exil. Gêné par les marques d'une culpabilité (si ce n'est par un sentiment propre), le sujet célinien cherche à s'innocenter : les mécanismes de répétition qui façonnent cet enfermement, cette loi du retour, répondraient moins à une obsession individuelle qu'à une fatalité historique. La structure annoncée du voyage historique, cette dimension ascensionnelle et progressive échoue au profit d'un enfermement narratif, d'un surplace sémantique commandé par l'isotopie de la prison et de la mort.

Si l'impasse prend le sens d'une fatalité historique, une visée stratégique se discerne. L'impossibilité d'une progression spatio-temporelle, qui permettrait à une représentation de se définir en abstraction, favorise l'expression d'un « je » énonciatif. Ce « je » s'imposerait ici par défaut, cette position passive rendant plus légitime sa révolte énonciative, son expression intensive. Or, s'il s'agit de légitimer la présence du « je » pour construire un espace capable d'accueillir cette poétique intensive, connue depuis *Féerie*, il reste cet horizon nié, mais bien là, qui figure l'impossibilité de la représentation abstraite. Abandonner sa représentation à son impossibilité abstraite, c'est pour Céline laisser ce rêve au rang d'utopie et à la victoire de l'hétérotopie, c'est-à-dire du non-lieu. La représentation célinienne dans la trilogie garde la trace de ses impossibilités. Le rêve d'une abstraction, d'une représentation cognitive, susceptible d'éclairer l'œuvre sur son développement conceptuel, rendu à son impossibilité, maintient l'espace romanesque au stade du désir.

L'échec (représenté) de la représentation, dans la trilogie allemande, serait motivé par un désir trop fort, un « je » énonciatif qui ne saurait se détacher de lui-même, de sa volonté créatrice au profit de l'œuvre justement. Vouant le sujet énonciatif à un dessaisissement esthétique, le vertige dans lequel l'échec (représenté) de la représentation, cette ruine spatio-temporelle, pousse le personnage célinien ne permet pas pour autant le dessaisissement de l'œuvre. Ce vertige replace au contraire l'espace romanesque sous le pôle d'une affectivité.

Jusqu'à ses derniers mots et devant l'image latente d'une mort prochaine, le « je » célinien se situe dedans, corps et âme, noué à son propre texte, pour une écriture toujours plus intensive. Cette mort l'effraye moins alors que l'idée de s'en trouver désapproprié. L'impossibilité du détachement, du déplacement, de la représentation abstractive, se contient dans la seule peur d'une mort dont le sujet célinien, ce centre énonciatif, se trouverait, à l'horizon du texte, dépossédé.

Conclusion

L'étude d'un espace romanesque met à l'épreuve la force cohésive d'une œuvre. Il s'agit de comprendre les liens analogiques ou différentiels qui construisent ou détruisent une unité romanesque, au niveau singulier de l'œuvre (chacun des romans) et à son niveau pluriel (ensemble des romans). La présence de ces liens permet la définition d'un espace, d'une structure. Cette structure devient significative quand elle est déduite des qualités spatio-temporelles de l'œuvre, de son expression subjective.

A travers l'observation des « lieux » céliniens, une structure spatio-temporelle définit progressivement un espace représenté. Les lieux permettent à une temporalité, dimension ontologique, subjective, de se fixer à travers une forme particulière (que lui accorde dans un roman sa description, un point de vue) ou à travers un ancrage référentiel (que lui confèrent des précisions géographiques ou topographiques). Le lieu est une expression spatiale mais aussi temporelle. Le lieu qui contient du temps favorise une expression subjective, c'est-à-dire sa mise au réel, au dehors. Le lieu réalise la jonction entre temps et espace, entre dedans et dehors, entre sujet et monde. Le lieu garantit un point de vue subjectif mais aussi son expression. Le lieu apporte une solidité au discours subjectif de l'énonciateur célinien.

L'analyse de l'espace représenté donne une pluralité ou un caractère équivoque au discours énonciatif. Ce discours n'est pas seulement celui d'un narrateur focalisé sur son personnage, mais mêle les différentes instances subjectives de l'œuvre (personnage, narrateur, auteur). La structuration de ce discours dessine un espace de représentation, capable de délimiter le contenu de l'expression poétique célinienne. A analyser la structuration de l'espace de représentation à partir de l'observation des lieux (espace représenté), nous avons cherché à remonter vers la source de cette énonciation poétique, vers ses motivations profondes.

L'œuvre célinienne n'abandonne rien : elle n'échappe pas à elle-même, à ce qui la motive depuis le début, depuis *Voyage au bout de la nuit*. Assise sur une autorité immémoriale, une expérience qu'elle ne peut oublier mais qu'elle ne peut non plus se figurer,

l'énonciation célinienne s'affronte à la condition de son cloisonnement. Autour du souvenir impossible, en creux, de cette guerre (la première), s'exprime une réalité qui trouve sa constance dans son évanescence : cette réalité du désastre reste latente tant qu'elle s'affronte à son impossible représentation. Cette constance confère à l'œuvre célinienne une unité impérative et, simultanément, alimente un désir d'extraction.

En poussant chaque élément à sa limite, l'œuvre célinienne concilie sa force de cohésion et la tentation de ses échappées. L'œuvre célinienne « dévore sa propre substance¹ » jusqu'à en neutraliser le contenu ; elle assimile ses propres formes jusqu'à en neutraliser le processus structurel, fonctionnel. Cette neutralisation est une manière de se construire un inédit en poussant à l'excès la constance unitaire de l'œuvre, ses valeurs immémoriales.

Pour comprendre la force cohésive de l'œuvre et son pouvoir de dispersion, notre lecture a tenté d'envisager cette écriture dans l'acte de sa production. Plusieurs moments se distinguent sur le plan horizontal et évolutif de l'œuvre célinienne : trois aperçus de l'espace de représentation illustrent, chacun, une étape de la pensée créatrice célinienne. En suivant l'ordre chronologique de la rédaction célinienne, nous avons essayé d'éclairer la nature et la fonction du geste d'écriture, l'intention créatrice célinienne à ces trois moments précis de son processus métamorphique.

Les premiers romans céliniens modèlent, puis questionnent, les données structurelles de l'espace romanesque célinien. Ces données structurelles sont repérables à travers une analyse de l'espace représenté, des lieux céliniens. Ces composantes spatio-temporelles attestent l'existence d'un espace représenté et aident à la reconnaissance progressive de l'espace de représentation célinien, de cette forme, de cette spatialisation qui définit les limites de la pensée créatrice célinienne. Le lien hypothétique entre une spatialisation et une pensée créatrice semble se vérifier d'un point de vue rationnel, à travers un processus de structuration, de formalisation.

Or, si cet espace de représentation trouve une forme définie dans *Voyage au bout de la nuit*, cette forme ne saurait satisfaire l'intention créatrice qui habite l'œuvre. Nous assistons, sur le plan de la représentation (en acte) à une rébellion structurelle, illustrative d'une réflexion poétique. La forme circulaire dans laquelle vient s'inscrire l'espace de représentation épuise les données de l'imaginaire célinien, et agit sur le plan schématique et

¹ Une telle expression a été employée par Paul A. Fortier – qui étudie le fonctionnement du réseau thématique célinien dans *Voyage au bout de la nuit* – pour désigner plus précisément la construction répétitive de l'espace américain (Voir, *Voyage au bout de la nuit, Etude du fonctionnement des structures thématiques, op. cit.*, p. 144). Cette expression nous semble, plus globalement, rendre compte du geste d'écriture célinien.

thématique dans le sens d'une contraction. En se contractant, l'espace de représentation parvient à une certaine neutralisation : les formes imaginaires, activées jusqu'à leur limite, s'abandonnent dans une profondeur négative.

Ce premier roman schématise, de manière initiatique, un dialogue structurel et formel au centre duquel le geste poétique et sa conceptualisation se trouvent interrogés. La détermination circulaire de l'espace de représentation, associée à sa contraction thématique, laisse transparaître le cloisonnement et l'étouffement d'une pensée créatrice. L'axe corrélatif d'une profondeur, expression d'une négation, donne lieu à une complaisance poétique : la pensée créatrice célinienne pourrait trouver un certain soulagement dans la négation de ses tenants structurels et conceptuels, de cette circularité.

Les romans qui suivent, *Mort à crédit*, *Casse-pipe* et *Guignol's band*, constitués en triptyque, accentuent les données structurelles du *Voyage au bout de la nuit*, grâce à une dynamique chronotopique qui définit le champ spatio-temporel de la représentation. Appuyés sur une lecture de l'espace-lieux (espace représenté), le cloisonnement circulaire et sa contraction corrélatrice sont contrés par un mouvement vertical qui, entre une profondeur transgressive et une hauteur ascensionnelle, libère les formes de l'imaginaire célinien. La représentation célinienne est prise dans l'expression de ses contradictions.

La structuration oppositionnelle, chronotopique (puisqu'appuyée sur les composantes spatio-temporelles que sont les lieux) de l'espace de représentation, rend transparent un débat poétique et poïétique. Car plus qu'une poétique imaginaire (aboutissement), ce sont les intentions de la création romanesque célinienne qui se trouvent questionnées. Le rapport entre la figure circulaire et un enjeu mémoriel², le rapport entre la figure verticale et un enjeu fictionnel, a été décelé à travers nos analyses. Si les schèmes répétitifs et itératifs cloisonnent la représentation et la soumettent à sa contraction, ils laissent par là une mémoire définir les données imaginaires du récit. Si les schèmes verticaux d'une profondeur et d'une hauteur écartent progressivement le sujet-personnage (et narrateur) de ces données mémorielles, en en transgressant la surface énonciative, ils favorisent par là une dimension inédite, et la libération de la fiction célinienne. De la mémoire à la fiction, l'opposition poétique / poïétique perdure jusqu'à se confondre : la fiction célinienne rend compte du sort métamorphique de certaines données mémorielles.

² Nous ne pouvons véritablement parler de postulat autobiographique qu'à partir de *Féerie pour une autre fois*. Voir ci-dessus p. 321 sq.

Au moment où l'œuvre célinienne connaît l'expérience de l'enfermement – d'un point de vue historique, autobiographique, générique, idéologique³ – les romans de *Féerie pour une autre fois* proposent une écriture libérée. Par la « féerie, » il importe de s'extraire du cadre d'une réalité, d'un cadre mémoriel, autobiographique même. La fiction désigne encore cet horizon de la représentation, ce point utopique et libertaire. Pour autant, les romans de *Féerie* suppriment à cet horizon son étendue et en font le point d'une intensité toute affective, immanente. La fiction célinienne désigne dans *Féerie* les conditions d'une extraction à partir des formes mémorielles, par leur transformation affective et intensive, par leur rendu indicible et strictement sensitif.

En favorisant une écriture affective, l'espace représenté ne disparaît pas mais existe dans sa contradiction, empêchant les données structurelles d'un espace de représentation de se fixer. Contre la stabilité d'un espace structurel et contre la stabilité d'une pensée rationnelle, l'énonciation célinienne se libère sensiblement pour assurer le transfert de la représentation au mode de la présentation. L'instance du corps dans *Féerie* se substitue progressivement à celle du lieu. Le lieu, espace représenté, est concurrencé en sa fonction spatio-temporelle (chronotopique) par le corps, espace « présenté ». Sans détour, de manière directe, le corps traduit le rapport entre le sujet et le monde, entre une temporalité ontologique et une expression spatialisée, un dehors. Cette substitution du corps au lieu traduit la focalisation de l'œuvre (et ce, depuis *Voyage*) sur les données affectives du geste créateur, et la mise à distance de données plus rationnelles, voire abstraites.

L'écriture célinienne, dans *Féerie*, déplace son lecteur du dehors au dedans de l'œuvre, de la pensée rationnelle au sujet sensible de l'énonciation. L'objet romanesque laisse deviner les modalités de sa création, de son incarnation vitale, de cette intuition qui motive l'écriture. L'espace romanesque ne maintient plus l'œuvre et sa composition dans une stabilité structurelle. Il se déconstruit, se « déspatialise », pour laisser apparaître le foyer de son émergence. Se prêtant au risque d'un anéantissement structurel, dans les romans de *Féerie pour une autre fois*, l'énonciation célinienne se voit « déconceptualisée » et découvre son centre fonctionnel : un corps « in-organique », ce que nous avons appelé, avec Gilles Deleuze et Félix Guattari, un « corps sans organes ».

Ce corps, défait de sa fonction structurelle, influe sur le contenu (thème, sème) comme sur les formes de l'écriture. L'espace de représentation perd sa force structurelle pour devenir

³ Les romans de *Féerie* succèdent à l'écriture des pamphlets (tandis que la rédaction de *Guignol's band* lui est, approximativement, contemporaine). Au moment où il rédige *Féerie*, Céline a déjà vécu le parcours d'exil qui le conduit jusqu'au Danemark, puis en prison.

un mouvement informel. L'espace de représentation perd son étendue cognitive pour être investi par une intensité affective. Devant cette métamorphose de l'espace de représentation, ce passage d'une étendue structurelle à l'informel et à l'intensif, l'espace romanesque importe, alors, moins comme filtre conceptuel d'une pensée créatrice qu'il ne rend compte de manière sensible, voire charnelle, du geste créateur.

Le mouvement qui défait l'espace romanesque de sa stabilité devient le signe d'une incarnation vivante, le fait d'un dessaisissement subjectif, esthétique, auquel l'œuvre célinienne paraît se vouer dans les romans de *Féerie*. A mesure qu'elle dévoile son cœur sensitif, l'énonciation célinienne prend le risque de son inintelligibilité. Sans renier cette extrémité de l'œuvre célinienne – ce moment où l'œuvre atteint son foyer central, prend de l'intensité, trouve son langage émotif –, les romans de la trilogie allemande entreprennent de revenir à une poésie romanesque plus dicible, plus intelligible, plus narrative aussi.

La complexité des derniers romans tient à cet équilibre entre une pensée poétique rendue à sa transparence émotive, voire charnelle, et un enjeu romanesque plus abstractif. Cet équilibre s'observe dans un espace d'écriture ambivalent. A travers les données utopiques du voyage historique, l'espace de représentation cherche un horizon ; à travers les données hétérotopiques de l'exil, cet horizon est porté à sa ruine expressive. La ruine est, certes, l'expression d'une réduction formelle, mais elle entraîne aussi l'espace de représentation vers une dimension informelle, qui appelle une lecture plus affective. L'impossibilité d'une étendue cognitive et abstractive de la représentation célinienne, dans ces derniers romans, entraîne le retour d'une dimension affective. L'élément chronotopique du lieu, porté à sa ruine, voit réapparaître l'instance du corps. L'élément corporel substitue à une organisation structurelle la cohésion sensible de l'espace-temps. Cette réappropriation affective de la représentation conduit à son détournement structurel, sa « déspatialisation ». Inconcevable, en ruines, l'espace de représentation ne saurait s'affirmer qu'à travers l'utopie (nécessairement négative⁴) d'une pensée créatrice rationnelle, conceptuelle, et à travers la réalité sensitive (nécessairement positive⁵) d'un geste créateur. La forme, la structure, la pensée, la logique, sont rendus à l'expression de leur impossibilité. La substance, le corps, l'émotion, par contradiction, accordent à l'espace de représentation une solidité qui tient à la certitude de son mouvement.

La détermination sensible et affective du geste créateur célinien étonne, dans ces derniers romans, quand elle participe à une appropriation négative, celle d'une mort dont le

⁴ Une utopie est un non-lieu. Voir ci-dessus, p. 571.

⁵ Le corps est bien chez Céline ce qui ramène l'espace (même le plus fictionnel) à sa présence.

sujet célinien craint d'être dépossédé. Devant la ruine de l'espace-temps, le sujet célinien se prête à une expérience émotionnelle qui conteste le seul drame d'une fatalité historique, et se sert de ce drame comme d'un support affectif. L'esthétique des ruines mène le sujet célinien vers l'image de sa propre mort. Cette mort devient l'objet d'une énonciation (au-delà du récit) qu'il ne s'agit pas de fuir, mais de s'approprier, de garder au plus près de soi, pour s'appartenir toujours. C'est dans cet acte de liberté que s'inscrivent *D'un château l'autre*, *Nord et Rigodon*.

L'espace romanesque célinien ne repose pas seulement – comme le présupposait notre hypothèse initiale –, sur ce rapport entre un espace de représentation, défini de manière structurelle, et une pensée poétique rationnelle. L'écriture célinienne, sans contester ce rapport, le met au défi, jusqu'à accorder à l'espace romanesque une autre définition, moins conceptuelle, plus affective et sensitive. L'énonciation célinienne dérobie le concept d'espace romanesque au strict enjeu d'une définition rationnelle de la pensée créatrice pour élargir sa fonctionnalité à une définition sensitive du geste créateur. L'écriture n'est pas que pensée, elle est aussi sensation, délivrance du corps, esthétique affective. L'écriture n'est pas que structure, forme ou étendue, elle s'exprime aussi de manière a-structurelle, informelle et intensive. L'application du concept d'espace romanesque à l'écriture célinienne s'épuise dans sa vocation rationnelle. Avec l'écriture célinienne, l'espace romanesque cesse d'être un concept critique, pour devenir le moyen d'une lecture pratique, ouverte à la sensation, à l'émotion, aux résonances affectives du texte.

L'écriture célinienne échappe délibérément aux bornes figées de la pensée. L'écriture célinienne mime l'échec de la pensée rationnelle pour y substituer l'entreprise du corps. En poussant à l'excès les formes de la raison, Céline ne se laisse pas happer par l'énergie affective qui sous-tend son œuvre, mais conditionne ce dessaisissement sensible et esthétique. Une intention, une raison de l'œuvre à son niveau affectif nous empêche de croire en une pure irrationalité. L'œuvre célinienne décide de ses propres écarts. Sa remise en question des fonctions abstraitives et cognitives du champ de la représentation et sa complaisance à se trouver focalisée sur son seul centre affectif laissent entrevoir une volonté poétique. La représentation célinienne se dirige délibérément du côté du sensible et de l'affectif, disponible à son propre dessaisissement, car c'est ainsi qu'elle puise son énergie vitale, la force, aussi inintelligible soit-elle, de son énonciation.

Cette étude de l'espace romanesque repose sur le rapport entre un espace représenté (ou sa négation) et un espace de représentation (ou sa négation). Elle discerne d'abord

l'établissement structurel de l'œuvre et son fonctionnement spatio-temporel, pour valoriser ensuite la prégnance de son mouvement intrinsèque, à travers une entreprise de déstructuration, voire d'a-structuration. Cette étude de l'espace romanesque nous a permis d'évaluer, entre spatialisation et désatialisation, structure et mouvement, conceptualisation et intuition, réflexion et perception, abstraction et émotion, la direction intentionnelle – avouée ou non – de la poétique célinienne. C'est une intimité de l'œuvre célinienne qui se découvre au fil de cette lecture personnelle de l'espace romanesque célinien. Le concept d'espace romanesque, pratiqué par une lecture critique, sert l'expression et l'extériorisation d'une intimité œuvrante, d'un processus d'écriture compris entre ses codes et ses transgressions.

Bibliographie

I. Ecrits de Louis-Ferdinand Céline

A. Œuvres romanesques

CELINE Louis-Ferdinand,

- *Voyage au bout de la nuit* (1932), *Mort à crédit* (1936), in : *Romans I*, édition présentée, établie, et annotée par Henri Godard, Paris, Gallimard, 1981, (coll. « Bibliothèque de la Pléiade »).
- *Casse-pipe* (1949), *Guignol's band I* (1944), *Guignol's band II* (1964), in : *Romans III*, édition présentée, établie et annotée par Henri Godard, Paris, Gallimard, 1988, (coll. « Bibliothèque de la Pléiade »).
- *Féerie pour une autre fois I* (1952), *Féerie pour une autre fois II* (1954), *Entretiens avec le professeur Y* (1955), in : *Romans IV*, édition présentée, établie et annotée par Henri Godard, Paris, Gallimard, 1993, (coll. « Bibliothèque de la Pléiade »).
- *D'un château l'autre* (1957), *Nord* (1961), *Rigodon* (1969), in : *Romans II*, édition présentée, établie et annotée par Henri Godard, Paris, Gallimard, 1974, (coll. « Bibliothèque de la Pléiade »).

B. Œuvres non romanesques

CELINE Louis-Ferdinand,

- *La vie et l'œuvre de Philippe Ignace Semmelweis (1818-1865), thèse de doctorat en médecine* (1924), in : *Cahiers Céline 3*, Paris, Gallimard, 1977, p. 13-79 (ou coll. « L'imaginaire »).
- *L'Eglise* (1933), Paris, Gallimard, 1952.
- *Mea Culpa* (1936), in : *Cahiers Céline 7*, Paris, Gallimard, 1986, p. 30-45.
- *Bagatelles pour un massacre*, Paris, Denoël, 1937.

- *L'École des cadavres*, Paris, Denoël, 1938.
- *Les Beaux Draps*, Paris, Nouvelles Editions françaises, 1941.
- *Progrès* (1978) suivi de *Œuvres pour la scène et l'écran*, in : *Cahiers Céline 8*, textes présentés par Pascal Fouché, Paris, Gallimard, 1988. Pour la réédition de certains de ces textes, voir : *Ballets sans musique, sans personne, sans rien* (1959), précédé de *Secrets dans l'Île* et suivi de *Progrès*, Paris, Gallimard, 2001, (coll. « L'imaginaire »).

C. Correspondance, entretiens, articles

1- Recueils

CELINE Louis-Ferdinand,

- *Cahiers Céline 1, Céline et l'actualité littéraire I (1932-1957)*, textes réunis et présentés par Jean-Pierre Dauphin et Henri Godard, Paris, Gallimard, 1976.
- *Cahiers Céline 2, Céline et l'actualité littéraire II (1957-1961)*, textes réunis et présentés par Jean-Pierre Dauphin et Henri Godard Paris, Gallimard, 1976.
- *Cahiers Céline 3, Semmelweis et autres écrits médicaux*, textes réunis et présentés par Jean-Pierre Dauphin, Paris, Gallimard, 1977.
- *Cahiers Céline 4, Lettres et premiers écrits d'Afrique*, textes réunis et présentés par Jean-Pierre Dauphin, Paris, Gallimard, 1978.
- *Cahiers Céline 5, Lettres à des amies*, textes réunis par Colin W. Nettlebeck, Paris, Gallimard, 1979.
- *Cahiers Céline 6, Lettres à Albert Paraz (1947-1957)*, édition établie et annotée par Jean-Paul Louis, Paris, Gallimard, 1980.
- *Cahiers Céline 7, Céline et l'actualité (1933-1961)*, textes réunis et présentés par Jean-Pierre Dauphin et Pascal Fouché, Paris, Gallimard, 1986.
- *Cahiers Céline 9, Lettres à Marie Canavaggia (1936-1960)*, édition établie et annotée par Jean-Paul Louis, Paris, Gallimard, 2007 (Du Lérot, 1995).
- *A l'agité du bocal (Carnets)*, Paris, L'Herne, 2007 (1^{ère} parution sous le titre *La lettre de Céline sur Sartre et l'existentialisme*, in : PARAZ Albert, *Le Gala des vaches*, 1948).
- *Lettres*, Paris, Gallimard, 2009, (coll. « Bibliothèque de la Pléiade), édition établie par Henri Godard et Jean-Paul Louis.

2- Reuves

CELINE Louis-Ferdinand,

- « Inédits et textes retrouvés », « Correspondance », in : *L.-F. Céline, Cahiers de l'Herne*, dirigé par Dominique de Roux, Michel Beaujour et Michel Thélia, Paris, L'Herne, 2007 (1972), n° 3 (1963) et n° 5 (1965) publiés en un volume, p. 15-160.
- *L'Année Céline. Revue d'actualité célinienne (Textes – chroniques – documents – études)*, dirigée par Jean-Paul Louis, Tusson et Paris, Du Lérot / IMEC. Publication annuelle depuis 1990.
- *Le magazine littéraire*, septembre 1990, n° 280, avec notamment : « Céline : “Au début était l'émotion” », Interview de Céline par Robert Sadoul pour Radio Suisse-Romande (mars 1955), p. 94-103. Texte reproduit in : *L'Année Céline 1990. Revue d'actualité célinienne (Textes – chroniques – documents – études)*, Tusson et Paris, Du Lérot et IMEC, 1991, p. 39-59.
- *L'Infini*, automne 1993, Paris, Gallimard, septembre 1993, n° 43, avec notamment : « Céline, fragments de la version C de *Féerie pour une autre fois* », p. 5-49 ; « Lettres de prison à Lucette Destouches », p. 51-66.
- *Le magazine littéraire*, janvier 1994, n° 317, avec notamment : « Lettres et cahiers de prison de L.-F. Céline », p. 53-60.
- *Le magazine littéraire, Hors série n° 4 : Louis-Ferdinand Céline*, 4^e trimestre 2002, avec notamment « L'insomnie des intellectuels », p. 51 ; « Lettres de l'exil de Louis-Ferdinand Céline », p. 89-90.

3- Ouvrages

HINDUS Milton,

- *Rencontre à Copenhague*, Paris, L'Herne, 2007, (paru en 1999 sous le titre *L.-F. Céline tel que je l'ai vu*).

MAHE Henri,

- *La Brinquebale avec Céline (Cent lettres inédites)*, Paris, La table ronde, 1969.

MONNIER Pierre,

- *Ferdinand furieux (Avec trois cent treize lettres inédites de Louis-Ferdinand Céline)*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1979.

POULET Robert,

- *Mon ami Bardamu (Entretiens familiaux avec L.-F. Céline)*, Paris, Plon, 1971 (1958).

II. Documents historiques, biographiques, photographiques, radiophoniques, cinématographiques autour de Louis-Ferdinand Céline

A. Ouvrages individuels

ALLIOT David,

- *Céline à Meudon : Images intimes 1951-1961*, Paris, Ramsay, 2006.
- *L'affaire Louis-Ferdinand Céline (Les archives de l'ambassade de France à Copenhague 1945-1951)*, Paris, Horay, 2007.

BASTIER Jean,

- *Le cuirassier blessé (Céline, 1914-1916)*, Tusson, Du Lérot, 1999.

GIBAUT François,

- *Céline, Première partie : Le temps des espérances (1894-1932)*, Paris, Mercure de France, 1977.
- *Céline, Deuxième partie : Délires et persécutions (1932-1944)*, Paris, Mercure de France, 1985.
- *Céline, Troisième partie : Cavalier de l'apocalypse (1944-1961)*, Paris, Mercure de France, 1981.

LAMBERT Jacques,

- *Gen Paul, un peintre maudit parmi les siens*, Paris, La Table Ronde, 2007.

B. Ouvrages, documents collectifs et revues

- « Témoignages », in : *L.-F. Céline, Cahiers de l'Herne*, dirigé par Dominique de Roux, Michel Beaujour et Michel Thélia, Paris, L'Herne, 2007 (1972), n° 3 (1963) et n° 5 (1965) publiés en un volume, p. 163-229. Texte cité :
 - BROCHARD Marcel, « Céline à Rennes », p. 167-170
- *L'Année Céline. Revue d'actualité célinienne (Textes – chroniques – documents – études)*, dirigée par Jean-Paul Louis, Tusson et Paris, Du Lérot / IMEC. Publication annuelle depuis 1990. Textes cités :
 - RICHARD Gaël : « Janine et Louis : Nouveaux documents sur Londres et Suzanne Nebout », in : *L'Année Céline 2006*, Tusson, Du Lérot, 2007, p. 105-136.
 - SIMON Laurent, « Portrait de « Chung Ling Soo : une source icônographique de *Guignol's band* », in : *L'Année Céline 2003*, Tusson et Paris, Du Lérot et Imec, 2004, p. 86.

CHAMBRILLON Paul,

- *Anthologie Céline (1894-1961)*, coffret comprenant 2 CD, Frémeaux et associés, 2000. Ces enregistrements comprennent des lectures de Céline par Michel Simon, Arletty, et Pierre Brasseur, des entretiens d'Albert Zbinden et de Louis Pauwels avec Céline.

DESTOUCHES Lucette, ROBERT Véronique,

- *Céline secret*, Paris, Grasset et Fasquelle, 2001.

PRAT Jean, TARTA Alexandre, JOUANNET Yvan,

- *Céline vivant (Entretiens, biographie)*, coffret comprenant deux DVD, éd. Montparnasse, 2007. Ces films contiennent entre autres documents : *Lectures pour tous* (1957) de Pierre Dumayet ; *Voyons un peu* (1958), entretien audiovisuel avec André Parinaud ; *En français dans le texte* (1961), entretien audiovisuel avec Louis Pauwels ; *Voyage au bout de la nuit – Ex Libris*, entretien avec Jean Monnier ; *D'un Céline l'autre* (1969), portrait de Céline avec divers témoignages.

III. Etudes critiques consacrées à Louis-Ferdinand Céline

A. Ouvrages individuels

AEBERSOLD Denise,

- *Céline, un démystificateur mythomane*, in : *Archives des Lettres Modernes*, Paris, Minard, 1979.
- *Goétie de Céline*, Paris, Société d'études céliniennes, 2006.

ALMERAS Philippe,

- *Dictionnaire Céline*, Paris, Plon, 2004.

BELLOSTA Marie-Christine,

- *Céline ou l'art de la contradiction (Lecture de Voyage au bout de la nuit)*, Paris, PUF, 1990, (coll. « Littératures modernes »).

BENARD Johanne,

- *L'inter-dit célinien (Lecture autobiographique de l'œuvre de Louis-Ferdinand Céline)*, Montréal, Les éditions Balzac, 2000, (coll. « L'univers des discours »).

BLONDIAUX Isabelle,

- *Une écriture psychotique : Louis-Ferdinand Céline*, Paris, A.G. Nizet, 1985.

BONNEFIS Philippe,

- *Céline : le rappel des oiseaux*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1992.

CHESNEAU Albert,

- *Essai de psychocritique de L.-F. Céline*, in : *Archives des Lettres modernes*, Paris, Minard, 1971, n° 129.

CRESCIUCCI Alain,

- *Les territoires céliniens (Expression de l'espace et expérience du monde dans les romans de L. F. Céline)*, Paris, Aux amateurs de livres, Klincksieck, 1990.

DESTRUEL Philippe,

- *Céline, imaginaire pour une autre fois (la thématique anthropologique dans l'œuvre de Céline)*, Saint-Genouph, Nizet, 2009.

DE ROUX Dominique,

- *La mort de L.-F. Céline*, Paris, Christian Bourgeois, 1994 (1966), (coll. « Choix-essais »).

FERRIER MICHAËL,

- *Céline et la chanson*, Tusson, Du Lérot, 2004.

FORTIER Paul A.,

- *Voyage au bout de la nuit : étude du fonctionnement des structures thématiques (le « métro émotif » de L.-F. Céline)*, Paris, Minard, 1981, (coll. « Bibliothèque des Lettres modernes »).

GODARD Henri,

- *Poétique de Céline*, Paris, Gallimard, 1985, (coll. « Bibliothèque des idées »).
- *Les manuscrits de Céline et leurs leçons*, Tusson (Charente), Du Lérot, 1988.
- *Le roman modes d'emploi*, Paris, Gallimard, 2006, (coll. « Folio / Essais »).
- *Un autre Céline : de la fureur à la féerie*, Paris, Textuel, 2008.

GUENOT Jean,

- *Louis-Ferdinand Céline, damné par l'écriture*, Saint-Cloud, Guénot, 1984 (1973).

HARTMANN Marie,

- *L'envers de l'Histoire contemporaine (Etude de la « Trilogie allemande » de L.-F. Céline)*, Paris, Société d'études céliniennes, 2006.

HENRIC Jacques,

- *Louis-Ferdinand Céline*, Paris, Marval, 1991, p. 5-56, (coll. « Lieux de l'écrit »).

IFRI Pascal A.,

- *Céline et Proust (Correspondances proustiennes dans l'œuvre de L.-F. Céline)*, Birmingham, Alabama, SUMMA, 1996.

KAMINSKI Hanns-Erich,

- *Céline en chemise brune ou Le mal du présent*, Paris, Champ Libre, 1983 (1^{ère} éd. : Excelsior, 1938 / 2^{ème} éd. : Plasma, 1977).

KRISTEVA Julia,

- *Pouvoirs de l'horreur: Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980.

- LAFONT Suzanne,
- *Céline et ses compagnonnages littéraires*, Paris, Minard, 2005
- LATIN Danièle,
- *Le Voyage au bout de la nuit de Céline : roman de la subversion et subversion du roman (langue, fiction, écriture)*, Bruxelles, Palais des Académies, 1988.
- MURAY Philippe,
- *Céline*, Paris, Seuil, 1981, (coll. « Tel Quel »).
- NOETINGER Elise,
- *L'imaginaire de la blessure (Etude comparée du Renégat ou un esprit confus d'Albert Camus, de Voyage au bout de la nuit de Céline, de Light in August de William Faulkner et de The Snow of Kilimanjaro d'Ernest Hemmingway)*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi B.V, 2000.
- PAGES Yves,
- *Les fictions du politique chez L.-F. Céline*, Paris, Seuil, 1994.
- RICHARD Jean-Pierre,
- *Nausée de Céline*, Lagrasse, Verdier, 2008, (coll. « Poche » / 1^{ère} éd. : Fata Morgana, 1980).
- *Microlectures*, Paris, Seuil, 1979 (coll. « Poétique ») : « Casque-pipe », p. 239-255 ; « Prendre le métro » p. 205-219 ; « Mots de passe », p. 221-237.
- ROUSSIN Philippe,
- *Misère de la littérature, terreur de l'histoire (Céline et la littérature contemporaine)*, Paris, Gallimard, 2005.
- SAUTERMEISTER Christine,
- *Céline vociférant (ou l'art de l'injure)*, Paris, Société d'études céliniennes, 2002.
- SEEBOLD Eric,
- *Essai de situation des pamphlets de Louis-Ferdinand Céline*, Tusson, Du Lérot, 1985.
- SMITH André,
- *La Nuit de Louis-Ferdinand Céline*, Paris, Grasset, 1973.
- SOLLERS Philippe,
- *Céline*, Paris, Ecritures, 2009, (coll. « Céline et compagnie »), [Copyright Plon, 2004, pour « L'opéra est le naturel » ; copyright Gallimard pour « Le rire de Céline » (1963), « Stratégie de Céline » et « Céline au clavier » (1994), « Naissance de Céline » et « Céline, bouc émissaire » (2001), « Les rentiers de l'horreur » et « Tout doit être brutal... » (2009)].
- VANDROMME Pol,
- *Du côté de Céline, Lili*, Bruxelles, La revue célinienne, 1983.

VERDAGUER Pierre,

- *L'univers de la cruauté (Une lecture de Céline)*, Genève, Droz, 1988.

VITOUX Frederic,

- *Bébert, le chat de Louis-Ferdinand Céline*, Paris, Grasset, 1976.

B. Ouvrages collectifs, actes de colloques et revues

1- Ouvrages collectifs

- *Céline : Voyage au bout de la nuit*, Paris, Klincksieck, 1993, (coll. « Parcours critique »).
- *Voyage au bout de la nuit de Louis-Ferdinand Céline (Critiques 1932-1935)*, textes réunis et présentés par André Derval, Paris, IMEC et éd. 10/18, 2005 (1^{ère} éd. IMEC, 1993).
- *Le dialogue dans l'œuvre romanesque de L.-F. Céline*, Paris, Société d'études céliniennes, 2004.

2- Actes de colloque

- *Actes du colloque international d'Oxford, L.-F. Céline, (22-25 septembre 1975)*, in : DAUPHIN Jean-Pierre et THOMAS Merlin (dir.), *Australian Journal of French studies*, [Australia], Monash University and The University of Melbourne, 1976, Vol. XIII, n° 1-2, January-August 1976.
- *Actes du colloque international de Paris, Céline, (27-30 juillet 1976)*, Paris, Société d'études céliniennes, 1978.
- *Actes du colloque international de Paris, Céline, (17-19 juillet 1979)*, Paris, Société d'études céliniennes, publiés avec le concours de la bibliothèque L.-F. Céline de l'Université Paris 7, 1980.
- *Actes du colloque international d'Oxford, Céline, (13-16 juillet 1981)*, Paris, Bibliothèque L.-F. Céline de l'Université Paris 7, 1981.
- *Actes du colloque international de La Haye, L.-F. Céline, (25-28 juillet 1983)*, Paris, Bibliothèque de littérature française contemporaine de l'Université Paris 7, 1984.
- *Actes du colloque international de Paris, L.-F. Céline, (20-21 juin 1986)*, Tusson et Paris, Du Lérot et Société d'études céliniennes, 1987.
- *Actes du colloque international de Londres, L.-F. Céline, (5-7 juillet 1988)*, Tusson et Paris, Du Lérot et Société d'études céliniennes, 1989.

- *Actes du colloque de Toulouse, L.-F. Céline, (5-7 juillet 1990)*, Tusson et Paris, Du Lérot et Société d'études céliniennes, 1991.
- *Actes du colloque international de Paris, L.-F. Céline, (2-4 juillet 1992)*, Tusson et Paris, Du Lérot et Société d'études céliniennes, 1993.
- *Actes du colloque international de Paris, L.-F. Céline, (1^{er}-5 juillet 1994)*, Tusson et Paris, Du Lérot et Société d'études céliniennes, 1996.
- *Actes du XI^e colloque international L.-F. Céline, Céline épistolier, (Amsterdam 5-7 juillet 1996)*, Paris, Société d'études céliniennes, 1998.
- *Actes du XII^e colloque international L.-F. Céline, Céline Classique (Abbaye d'Ardenne, 3-5 juillet 1998)*, Paris, Société d'études céliniennes, 1999.
- *Actes du XIII^e colloque international L.-F. Céline, Pesanteur et Féerie (Prague, 11-13 juillet 2000)*, Paris, Société d'études céliniennes, 2001.
- *Actes du XIV^e colloque international L.-F. Céline, La démesure, (Paris, 5-7 juillet 2002)*, Paris, Société d'études céliniennes, 2003.
- *Actes du XV^e colloque international L.-F. Céline, Médecine, (Budapest, 9-11 juillet 2004)*, Paris, Société d'études céliniennes, 2005.
- *Actes du XVI^e colloque international L.-F. Céline, Céline et la guerre, (Caen, 30 juin-2 juillet 2006)*, Paris, Société d'études céliniennes, 2007.
- *Actes du XVII^e colloque international L.-F. Céline, Traduction et transposition, (Milan, 4-6 juillet 2008)*, Paris, Société d'études céliniennes, 2010.

3- Revue

- « Essais », « Interférences », « Réceptions critiques », in : *L.-F. Céline, Cahiers de l'Herne*, dirigé par Dominique de Roux, Michel Beaujour et Michel Thélia Paris, L'Herne, 2007 (1972), n° 3 (1963) et n° 5 (1965) publiés en un volume, p. 233-411
- *La revue des Lettres Modernes, Louis-Ferdinand Céline*, sous la direction de Jean-Pierre Dauphin et de Pascal Fouché (pour le 5^e), Paris, Minard, 5 volumes :
 - *Volume 1 : Pour une poétique célinienne*, 1974, n° 398-402.
 - *Volume 2 : Ecriture et esthétique*, 1976, n° 462-467.
 - *Volume 3 : Lectures (I) de Féerie pour une autre fois*, 1978, n° 543-546.
 - *Volume 4 : Lectures (II) de Féerie pour une autre fois*, 1979, n° 560-564.
 - *Volume 5 : Vingt-cinq ans d'études céliniennes*, 1988
- *Le Bulletin célinien*, périodique mensuel dirigé par Marc Laudelout, depuis 1981. Site internet : < <http://louisferdinandceline.free.fr/bulletin/bulletin.htm> >.

- *L'Année Céline. Revue d'actualité célinienne. (Textes – chroniques – documents – études)*, dirigée par Jean-Paul Louis, Tusson et Paris, Du Lérot / IMEC. Publication annuelle depuis 1990.
- *Roman 20-50 (Revue d'étude du roman du XX^e siècle)*, Voyage au bout de la nuit de Louis-Ferdinand Céline, sous la direction d'Yves Baudelle, Centre d'étude du roman des années 20 aux années 50 de l'Université Charles de Gaule (Lille III), juin 1994, n° 17.
- *Etudes céliniennes*, Paris, Société d'études céliniennes,
 - Automne 2005, n° 1.
 - Automne 2006, n° 2.
 - Novembre 2007, n° 3.
 - Hiver 2008, n° 4.
 - Mars 2010, n° 5.
- *Le magazine littéraire*,
 - septembre 1990, n° 280.
 - octobre 1991, n° 292.
 - janvier 1994, n° 317.
 - (*Hors série n° 4 : Louis-Ferdinand Céline*), 4^e trimestre 2002.
 - février 2011, n° 505.
- *Lire, Hors-série n° 7: Céline et les derniers secrets*, juin 2008.
- *Le Figaro, Hors-série : Céline une saison en enfer*, mars 2011.
- *Le petit célinien (site hebdomadaire consacré à Louis-Ferdinand Céline, actualité célinienne)*, à l'adresse suivante : < <http://lepetitcelinien.blogspot.com/> >.

C. Détail des articles consultés¹

AEBERSOLD Denise,

- « La quête parodique de la fleur du Tibet (symbolisme dans *Guignol's band*) », in : *Actes du colloque international de Londres, (5-7 juillet 1988)*, p. 11-22.
- « La guerre en douce... », in : *Actes du XVI^e colloque international, Céline et la guerre (Caen, 30 juin-2 juillet 2006)*, p. 7-18.

ALMERAS Philippe,

- « Du sexe au texte avec arrêt raciste », in : *La revue des Lettres Modernes, Louis-Ferdinand Céline*, volume 1, 1974, p. 81-103.
- « L'Amérique femelle ou Les Enfants de Colomb », in : *Actes du colloque international d'Oxford, (22-25 septembre 1975)*, p. 97-109.

¹ Pour les articles extraits des actes de colloque, ouvrages collectifs et revues citées, voir ci-dessus en III.B (notices bibliographiques complètes).

ALTMAN Georges,

- « Le goût âcre de la vie. Un livre neuf et fort : Voyage au bout de la nuit », in : *Voyage au bout de la nuit de Louis-Ferdinand Céline (Critiques 1932-1935)*, Paris, IMEC et éd. 10/18, 2005, p. 21-28. Article paru initialement dans *Monde*, 29 octobre 1932.

ANDERSON Kirk,

- « “Joliment actuelles” : les chroniques médiévales et la trilogie allemande », in : *Actes du colloque de Toulouse, (5-7 juillet 1990)*, p. 11-21.

BAUDART Anne,

- « De l'épopée au délire », in : *Actes du XVI^e colloque international, Céline et la guerre, (Caen, 30 juin-2 juillet 2006)*, p. 19-24.

BAUELLE Yves,

- « L'onomastique carnavalesque de *Voyage au bout de la nuit* », in : *Roman 20-50, n° 17*, juin 1994, p. 133-160.

BEAUJOUR Michel,

- « Temps et substance dans le *Voyage au bout de la nuit* », in : *Céline : Voyage au bout de la nuit*, Paris, Klincksieck, 1993, p. 39-53.

BELLOSTA Marie-Christine,

- « *Féerie pour une autre fois I et II : un spectacle et son prologue* », in : *La revue des Lettres Modernes, volume 3*, 1978, p. 31-62.

BENARD Johanne,

- « Echos de guerre », in : *Actes du XVI^e colloque international, Céline et la guerre, (Caen, 30 juin-2 juillet 2006)*, p. 25-43.

BERTRAND Denis,

- « Emotion et temporalité de l'instant. Louis-Ferdinand Céline, *Mort à crédit* », in : BERTRAND Denis, FONTANILLE Jacques (dir.), *Figures et régimes sémiotiques de la temporalité*, Paris PUF, 2006, p. 397-424.

BLONDIAUX Isabelle,

- « La représentation de la pathologie psychique de guerre dans *Voyage au bout de la nuit* », in : *Roman 20-50, n° 17*, juin 1994, p. 57-70.
- « Le dialogue dans *Casse-pipe* », in : *Le dialogue dans l'œuvre romanesque de Céline*, Paris, Société d'étude célinienne, 2004, p. 99-116.
- « Le dialogue dans les *Entretiens avec le professeur Y* », in : *Le dialogue dans l'œuvre romanesque de Céline*, Paris, Société d'étude célinienne, 2004, p. 143-180.
- « Freud et les écrivains dans l'entre-deux guerres : du malaise de la civilisation à la crise de la culture », in : *Actes du XVI^e colloque international, Céline et la guerre (Caen, 30 juin-2 juillet 2006)*, p. 45-66.
- « Du corps verbal au corps verbal dans *Mort à crédit* », in : *Actes du colloque XVII^e colloque international, Traduction et transposition, (Milan, 4-6 juillet 2008)*, p. 57-77.

BONNEFIS Philippe,

- « Viles villes », in : BAUDELLE Yves (dir.), *Roman 20-50*, n° 17, juin 1994, p. 57-70.

BROD Max,

- « *Voyage au bout de la nuit* de Céline », in : *L'Année Céline 1990*, p. 127-130.

CASTIGLIA Jean,

- « Aux sources de la Bérésina : la recherche du chant perdu... », in : *Actes du colloque de Toulouse, (5-7 juillet 1990)*, p. 61-75.
- « A propos de la *Chanson des gardes suisses* : une autre source », in : *L'Année Céline 1994*, p. 307.

CHESNEAU Albert,

- « Vomir Céline », in : DAUPHIN Jean-Pierre (dir.), *La revue des Lettres Modernes, volume 1*, 1974, p. 123-152.
- « Esquisse d'une conception de l'Histoire chez Céline », *Actes du colloque international d'Oxford, (22-25 septembre 1975)*, p. 126-133.

CHUAT Corinne,

- « La *Féerie* de L.-F. Céline : une bombe contre la bombe atomique ? », in : *Actes du XVI^e colloque international, Céline et la guerre, (Caen, 30 juin-2 juillet 2006)*, p. 93-116.
- « Le processus de création chez Louis-Ferdinand Céline : transcription, transposition, transe de l'écrivain-mage », in : *Actes du XVII^e colloque international, Traduction et transposition, (Milan, 4-6 juillet 2008)*, Volume complémentaire, p. 5-17.

CORNILLE Jean-Louis,

- « Céline Clââssique », in : *Actes du XII^e colloque international, Céline Classique, (Abbaye d'Ardenne, 3-5 juillet 1998)*, p. 51-66.
- « Les Soirées de Meudon », in : *Actes du XVI^e colloque international, Céline et la guerre, (Caen, 30 juin-2 juillet 2006)*, p. 117-138.

CRESCIUCCI Alain,

- « *Guignol's band* : un séjour enchanteur (L'euphorie sensible dans la vision de Londres) », in : *Actes du colloque international de Paris, (20-21 juin 1986)*, p. 48-58.
- « Les nourritures romanesques », in : *Actes du colloque international de Londres, (5-7 juillet 1988)*, p. 53-64.
- « Climatologie », in : *Actes du colloque international de Paris, (2-4 juillet 1992)*, p. 91-100.
- « Lieux », in : *Céline : Voyage au bout de la nuit*, Paris, Klincksieck, 1993, p. 91-103.

DAY Stephen,

- « Le discours de l'enfant écorché vif dans *Mort à crédit* (Quelques aspects de l'ambiguïté dans le discours de Ferdinand) », in : *Actes du colloque international de Paris, (27-30 juillet 1976)*, p. 107-122.

DECARIE David,

- « Le masque dans *Guignol's band* », in : *Etudes céliniennes n° 1*, Automne 2005, p. 43-58.

DE LA QUERIERE Yves,

- « L'écriture et le contre-courant : *Rigodon* de Céline », in : *Actes du colloque international d'Oxford, (22-25 septembre 1975)*, p. 25-35.

DERVAL André,

- « Le récit fantastique dans l'œuvre de L.-F. Céline », in : *L'Année Céline 1990*, p. 195-222 [Reproduit sous le titre « Le fantastique célinien », in : *Céline : Voyage au bout de la nuit*, Paris, Klincksieck, 1993, p. 115-121].
- « “Inventeur aussi, rocombolesque et mystificateur cabalesque” : Edouard Benedictus », in : *Actes du colloque international de Paris (2-4 juillet 1992)*, p. 125-138.
- « La part du fantastique social dans *Voyage au bout de la nuit* : Mac Orlan et Céline », in : *Roman 20-50, n° 17*, juin 1994, p. 83-96.
- « *Féerie* dans la Pléiade », in : *Le magazine littéraire*, janvier 1994, n° 317, p. 61.

DESTRUEL Philippe,

- « Le corps s'écrit : somatique du *Voyage au bout de la nuit* », in : *Céline : Voyage au bout de la nuit*, Paris, Klincksieck, 1993, p. 55-70.
- « Le logographe en délit », in : *Roman 20-50, n° 17*, 1994, p. 117-131.
- « Le corps s'écrit : l'enjeu du corps souffrant dans *Féerie pour une autre fois* », in : *Actes du XIII^e colloque international, Pesanteur et Féerie, (Prague, 11-13 juillet 2000)*, p. 125-138.
- « Céline chronographe (la trilogie allemande) », in : *Actes du XIV^e colloque international, La démesure, (Paris, 5-7 juillet 2002)*, p. 93-109.

DOMONKOS Eszter,

- « La primauté de la musique dans *Guignol's band* », in : Imre Szabics (dir.), *Revue d'Etudes Françaises 1 : Actes des Journées d'Etudes Françaises (Budapest, du 25 au 27 janvier 1996)*, Budapest, CIEF, 1996.

DONLEY Michael,

- « L'identification cosmique », in : *Cahiers de l'Herne*, p. 280-287.
- « Céline musicien », in : *Le Bulletin célinien*, janvier 2000, n° 212, p. 3-10.

DUNWOODIE Peter,

- « Céline à l'heure du thé », in : *Actes du colloque international de Paris, (20-21 juin 1986)*, p. 59-76.
- « *Voyage au bout de la nuit* et “ la poésie des Tropiques ” », in : *Actes du colloque international de Paris, (2-4 juillet 1992)*, p. 139-156.

ELIAS Bernard,

- « Problèmes de la durée dans *Voyage au bout de la nuit* et la trilogie allemande », in : *Actes du colloque de Paris, (17-19 juillet 1979)*, p. 185-193.

FERRIER Michaël,

- « La chanson dans l'œuvre de Céline », in : *Actes du XII^e colloque international, Céline Classique, (Abbaye d'Ardenne, 3-5 juillet 1998)*, p. 123-144.
- « Céline-Perec : le match du siècle, Poids lours contre Poids léger », in : *Actes du XIII^e colloque international, Pesanteur et Féerie, (Prague, 11-13 juillet 2000)*, p. 139-155.

FLAMBARD-WEISBART Véronique,

- « *Voyage au bout de la nuit* : une poétique de l'extravagance » in : *Actes du XIV^e colloque international, La démesure, (Paris, 5-7 juillet 2002)*, p. 127-135.
- « La guerre, sans conteste, porte aux ovaires », in : *Actes du XVI^e colloque international, Céline et la guerre, (Caen, 30 juin-2 juillet 2006)*, p. 139-150.

FONTAINE David,

- « La "gaieté" du français : Céline à la recherche d'une légèreté perdue de la langue ? », in : *Actes du XIII^e colloque international, Pesanteur et Féerie, (Prague, 11-13 juillet 2000)*, p. 167-179.
- « Le dialogue dans *Féerie pour une autre fois* », in : *Le dialogue dans l'œuvre romanesque de Céline*, Paris, Société d'étude célinienne, 2004, p. 117-142.
- « D'une guerre l'autre : l'horizon de la Troisième guerre mondiale dans le texte célinien », in : *Actes du XVI^e colloque international, Céline et la guerre, (Caen, 30 juin-2 juillet 2006)*, p. 151-172.
- « Le français, "langue de traduction" : un spectre célinien », in : *Actes du XVII^e colloque international, Traduction et transposition, (Milan, 4-6 juillet 2008)*, p. 123-150.

FORBES Jill,

- « Symbolique de l'espace : le "Londres" célinien », in : *Actes du colloque international de Paris, (27-30 juillet 1976)*, p. 27-40.

FORTIER Paul A.,

- « La vision prophétique : un procédé stylistique célinien », in : *La revue des Lettres Modernes, volume 1*, 1974, p. 41-55.
- « Narrateur et atmosphère dans *Voyage au bout de la nuit* », in : *Actes du colloque international d'Oxford, (13-16 juillet 1981)*, p. 217-225.

GAUDIN Nicolas V.,

- « Céline et l'autre : l'autre Céline », in : *Actes du colloque international de Paris, (20-21 juin 1986)*, p. 87-95.

GAVRONSKY Serge,

- « Céline : fiction et référentialité, Lecture de *Voyage au bout de la nuit* », in : *Actes du colloque international d'Oxford, (13-16 juillet 1981)*, p. 227-242.

GODARD Henri,

- « Un art poétique », in : *La revue des Lettres Modernes, volume 1*, 1974, p. 7-40.
- « Les références au travail narratif dans le roman célinien », in : *Actes du colloque international d'Oxford, (22-25 septembre 1975)*, p. 5-17.

GRENIER Roger,

- [Critique de *Féerie pour une autre fois I*], in : *France-Dimanche*, 27 juillet 1952. Extrait d'article paru dans le *Bulletin célinien*, mis en ligne sur internet, < <http://louisferdinandceline.free.fr/index2.htm> >, page consultée en 2010.

HAFEZ-ERGAUT Agnès,

- « Céline ou le vertige du vide », in : *Le Bulletin Célinien*, janvier 2011, n° 216, p. 13-17.
- « Hommes, chevaux et guerre dans *Casse-pipe* » [I], in : *Le Bulletin célinien*, avril 2011, n° 329, p. 19-21.
- « Hommes, chevaux et guerre dans *Casse-pipe* » [II], in : *Le Bulletin célinien*, mai 2011, n° 330, p. 19-23.

HAINGE Greg,

- « Quand je ne peut être autre : *Féerie pour un autre fois* de Louis-Ferdinand Céline », in : *Le Moi littéraire (Essais sur la littérature française et francophone, 1)*, Nottingham (University, Department of French), Russell King éd., 1999, p. 85-93. [Cet article est disponible en ligne : « Nottingham moderne languages publications archives » à l'adresse : < <http://mlpa.nottingham.ac.uk/archive/00000027/>>, page internet consultée en janvier 2009].
- « L'insoutenable pesanteur de l'être et l'esthétique imperceptible », in : *Actes du XIII^e colloque international, Pesanteur et Féerie, (Prague, 11-13 juillet 2000)*, p. 181-192.

HANREZ Marc,

- « Céline et Voltaire », in : *L'Infini*, Paris, Gallimard, 1989 (Printemps), n° 25, p. 147-152.
- « Tableaux choisis : Bruegel, Bosch, Gen Paul », in : *Le magazine littéraire, hors-série n° 4 : L.-F. Céline*, 4^e trimestre 2002, p. 37-41.

HARDY Alain,

- « *Rigodon* », in : *Cahiers de l'Herne*, p. 313-319.

HARTMANN Marie,

- « L'allusion dans *Nord* », in : *Actes du XIII^e colloque international, Pesanteur et Féerie, (Prague, 11-13 juillet 2000)*, p. 193-204.
- « Céline et la Seconde guerre mondiale : la présentation des "collaborateurs en victimes de guerre" », in : *Actes du XVI^e colloque international, Céline et la guerre, (Caen, 30 juin-2 juillet 2006)*, p. 173-184.

HENRY Anne,

- « Céline et l'Histoire : le ratage volontaire de *Féerie pour une autre fois* », in : *Actes du colloque international de Paris, (1^{er}-5 juillet 1994)*, p. 95-103.

HEWITT Nicolas,

- « Londres, la capitale du XX^e siècle », in : *Actes du colloque de Paris, (17-19 juillet 1979)*, p. 31-44.
- « *Voyage au bout de la nuit* : voyage imaginaire et histoire de fantômes », in : *Actes du colloque international de La Haye, (25-28 juillet 1983)*, p. 9-21.

HUCHET Jean-Charles,

- « Le Moyen Âge de Louis-Ferdinand Céline : la légende du Roi Krogold dans *Mort à crédit* », in : Michel Zink et Danielle Bohler (dir.), *L'Hostellerie de pensée (Etudes sur l'art littéraire au Moyen Âge offertes à Daniel Poirion par ses anciens élèves)*, Paris, Presses de l'université de Paris-Sorbonne, juillet 1995, p. 245-252.

KARAFIATH Judith,

- « La vie et l'œuvre d'Ignace Philippe Semmelweis (1818-1865) », in : *Actes du colloque international de Paris, (1^{er}-5 juillet 1994)*, p. 113-124.

KRANCE Charles,

- « *Guignol's band* et la rhétorique du geste célinien », in : *Actes du colloque international de Paris, (27-30 juillet 1976)*, p. 123-139.

LAFONT Suzanne,

- « Les tribulations du guéridon Louis XV de *Mort à crédit* à *Rigodon* », in : *Actes du XVII^e colloque international, Traduction et transposition, (Milan, 4-6 juillet 2008)*, p. 215-229.

LORENZI Michela,

- « Dans une jambe de danseuse... », in : *Actes du XIII^e colloque international, Pesanteur et Féerie, (Prague, 11-13 juillet 2000)*, p. 231-243.

LOSELLE Andrea,

- « L'Histoire en palimpseste : la querelle des deux races chez Céline », in : *Actes du colloque international de Paris, (2-4 juillet 1992)*, p. 201-210.

MAHE Vincent,

- « Les deux temps du rigodon : répétition et destruction dans l'œuvre de Louis-Ferdinand Céline », in : *L'Année Céline 1990*, p. 157-172.

MANCEL Yannick,

- « Sémiotiques de la folie et de l'écriture dans *Féerie pour une autre fois* », in : *La revue des Lettres Modernes, L.-F. Céline, volume 4, 1979*, p. 123-147.

MARTIN Sylvain,

- « La guerre en un mot », in : *Actes du XVI^e colloque international, Céline et la guerre, (Caen, 30 juin-2 juillet 2006)*, p. 197-210.

MAURICE Vera,

- « Les résonances du séjour à Puteaux dans l'écriture célinienne », in : *Actes du colloque international de Paris, (2-4 juillet 1992)*, p. 221-246.
- « Une "silencieuse persistance poétique des choses" : instruments de musique et tableaux comme décodeurs du texte célinien », in : *Actes du colloque international de Paris, (1^{er}-5 juillet 1994)*, p. 139-169.
- « Mémoires d'un mémoire », in : *Actes du XII^e colloque international, Céline Classique, (Abbaye d'Ardenne, 3-5 juillet 1998)*, p. 183-207.
- « Le tropisme de la gare », in : *Le Bulletin célinien*, février 2002, n° 228, p. 14-21.
- « Espace-temps dans la forêt africaine : "Un appel devant les portes des années" », in : *Le Bulletin célinien*, février 2006, n° 272, p. 19-23.

McCARREN Felicia,

- « Entre “con” et “vide” : Céline, l’hystérie, et le corps féminin », in : *Actes du colloque international de Paris, (2-4 juillet 1992)*, p. 211-220.

McCARTHY Patrick,

- « *Féerie pour une autre fois*, le roman de la jalousie », in : *La revue des Lettres Modernes, volume 4, 1979*, p. 75-91.

MILKOFF Isabelle,

- « L’énumération à trois termes dans *Féerie* » in : *Actes du colloque international de Paris, (1^{er}-5 juillet 1994)*, p. 171-182.
- « Le dialogue dans *Féerie II, D’un château l’autre* et *Rigodon* », in : *Le dialogue dans l’œuvre romanesque de Céline*, Paris, Société d’étude célinienne, 2004, p. 181-237.

MINGELGRÜN Albert,

- « Quelques modalités de la description célinienne : de *Voyage au bout de la nuit* à la trilogie allemande », in : *Actes du colloque international d’Oxford, (13-16 juillet 1981)*, p. 269-290.
- « Eaux et bateaux céliniens : corrélations thématiques et signification romanesque », in : *Actes du colloque international de La Haye, (25-28 juillet 1983)*, p. 33-48.

MIROUX Pierre-Marie,

- « Du Pont de Londres à *Guignol’s band III* : hantise de la guerre et de la mort dans l’écriture de Céline », in : *Actes du XVI^e colloque international, Céline et la guerre (Caen, 30 juin-2 juillet 2006)*, p. 211-223.

MITTERAND Henri,

- « Nègres et négriers dans le *Voyage au bout de la nuit* », in : *Céline : Voyage au bout de la nuit*, Paris, Klincksieck, 1993, p. 165-173.

MONTAUT Annie,

- « La séquence de l’Angleterre dans *Mort à crédit* : parole et allégorie », in : *Actes du colloque international de Paris, (27-30 juillet 1976)*, p. 91-105.
- « La poésie de la grammaire chez Céline (Mise en substance de la forme et objectivation de l’intelligibilité) », in : *Poétique*, Paris, Seuil, avril 1982, n° 50, p. 226-235.
- « Regard médical, mensonge théorique et antisémitisme : une écriture », in : *Actes du colloque international de La Haye, (25-28 juillet 1983)*, p. 59-73.
- « La phrase exclamative et le discours célinien : l’infini à la portée de la syntaxe », in : *Actes du colloque international de Paris, (2-4 juillet 1992)*, p. 255-264.

MORAND-DEVILLER Jacqueline,

- « Les idées politiques de Céline », in : *Le Bulletin célinien*, n° 321, juillet-août 2010, p. 9-11.

MORRIS Meaghan,

- « La production de l’histoire : *Voyage au bout de la nuit* », in : *Actes du colloque international de Paris (27-30 juillet 1976)*, p. 141-155.

NETTELBECK Colin W.,

- « Un art conscient : structures, symboles et significations dans les derniers romans, in : *La revue des Lettres Modernes*, volume 2, 1976, p. 99-119.
- « Coordonnée musicales de l'esthétique romanesque de Céline », in : *Actes du colloque international d'Oxford (22-25 septembre 1975)*, p. 80-87.
- « Temps et espaces dans *Féerie pour une autre fois* », in : *La revue des Lettres Modernes*, volume 3, 1978, p. 63-81.

O'CONNEL David,

- « Jules, l'alter ego de Céline dans *Féerie I* », in : *Actes du colloque international de Paris, (27-30 juillet 1976)*, p. 157-165.

OSTROVSKY Erika,

- « Céline et le thème du roi Krogold », in : *Cahiers de l'Herne*, p. 338-341.

OUT-BREUT Michèle,

- « Une analyse sémiotique de *Casse-pipe (2)* », in : *Actes du colloque international de La Haye, (25-28 juillet 1983)*, p. 83-94.

PAGES Yves,

- « Les crises d'identité du racisme célinien (I) : entre prédications xénophobes et désir d'exil », in : *Actes du colloque international de La Haye, (2-4 juillet 1992)*, p. 265-280.
- « Les crises d'identité du racisme célinien (II) : entre arguments de ballet et argument de pamphlet », in : *Actes du colloque international de Paris, (1^{er}-5 juillet 1994)*, p. 189-199.

PEYLET Gérard,

- « Le paysage urbain crépusculaire dans *Voyage au bout de la nuit* et *Mort à crédit* (I) », in : *Le Bulletin célinien*, septembre 2010, n° 322, p. 19-22.
- « Le paysage urbain crépusculaire dans *Voyage au bout de la nuit* et *Mort à crédit* (II) », in : *Le Bulletin célinien*, octobre 2010, n° 323, p. 19-22.

POULET Robert,

- [Critique de *Féerie pour une autre fois I*], in : *La Table Ronde*, septembre 1952. Extrait d'une page internet, appartenant au *Bulletin célinien*, mis en ligne, <<http://louisferdinandceline.free.fr/index2.htm>>.

QUINN Tom,

- « La mémoire de la grande guerre dans *Guignol's band* et *Féerie* », in : *Actes du XVI^e colloque international, Céline et la guerre, (Caen, 30 juin-2 juillet 2006)*, p. 225-242.

RACELLE-LATIN Danièle,

- « Symbole et métaphore idéologique dans *Voyage au bout de la nuit* », in : *Actes du colloque international d'Oxford, (22-25 septembre 1975)*, p. 88-96.

RASSON Luc,

- « Ruses d'un gendarme narratif. *Guignol's band* et *Féerie pour une autre fois* », in : *Actes du colloque de Paris, (17-19 juillet 1979)*, p. 203-212.

RENOUARD Maël,

- « Rafiots de Céline », in : *La Polygraphe*, Compact, avril 2003, n° 27-29. Article mis en ligne sur internet : < <http://www.ciepfc.fr/spip.php?article162> >, page consultée en 2009.

ROUAYRENC Catherine,

- « Céline entre juron et injure », in : *Actes du XII^e colloque international, Céline Classique, (Abbaye d'Ardenne, 3-5 juillet 1998)*, p. 265-288.
- « Le dialogue dans *Nord* », in : Groupe de recherches céliniennes, *Le dialogue dans l'œuvre romanesque de Céline*, Paris, Société d'étude célinienne, 2004, p. 239-285.
- « Remarques sur la dislocation dans *Voyage au bout de la nuit* et *Mort à crédit* », in : *L'Année Céline 2008*, p. 139-175.

ROUSSIN Philippe,

- « La médecine, la littérature et la maladie », in : *Actes du colloque international d'Oxford, (13-16 juillet 1981)*, p. 9-23.

RUCHETON Olivier,

- « Approche cinématographique de *Casse-pipe* », in : *L'Année Céline 1993*, p. 223-237.

SAUTERMEISTER Christine,

- « Lecture théâtrale et cinématographique de *Casse-pipe* », in : *Actes du colloque de Paris (17-19 juillet 1979)*, p. 213-222.
- « Les références culturelles allemandes dans *Nord* », in : *Actes du colloque international de Paris, (2-4 juillet 1992)*, p. 281-300.
- « Le dialogue dans *Mort à crédit* », in : *Le dialogue dans l'œuvre romanesque de Céline*, Paris, Société d'étude célinienne, 2004, p. 41-68.
- « Le dialogue dans *Guignol's band* », in : *Le dialogue dans l'œuvre romanesque de Céline*, Paris, Société d'étude célinienne, 2004, p. 69-98.

SCHAFFNER Alain,

- « Une enfance à crédit, *Mort à crédit* : récit d'enfance et démesure », in : *Actes du XIV^e colloque, La démesure, (Paris, 5-7 juillet 2002)*, p. 271-285.

SCHILLING Gilbert,

- « Espace et angoisse dans *Voyage au bout de la nuit* », in : *La revue des Lettres Modernes, volume 1*, 1974, p. 57-80.
- « Images et imagination de la mort dans le *Voyage au bout de la nuit* », in : *Céline : Voyage au bout de la nuit*, Paris, Klincksieck, 1993, p. 71-82.
- « Les "descentes" de Bardamu dans *Voyage au bout de la nuit* », in : *Travaux de littérature*, Paris, ADIREL, n° IX, 1996, p. 269-277.

SMITH André,

- « L'émergence du narrateur dans *Guignol's band I* », in : *Actes du colloque de Paris, (17-19 juillet 1979)*, p. 195-202.
- « L'idéologie pétainiste de *Guignol's band* », in : *Actes du colloque international d'Oxford, (13-16 juillet 1981)*, p. 81-93.

SPEAR Thomas C.,

- « Le développement des voix narratives multiples : l'émergence du narrataire célinien », in : *Actes du colloque international de Paris, (20-21 juin 1986)*, p. 258-268.

SPITZER Léo,

- « Une habitude de style, le rappel chez Céline », in : *Cahiers de l'Herne*, p. 384-391. Article paru initialement dans *Le Français moderne*, III, juin 1935 ; reproduit dans *Voyage au bout de la nuit de Louis-Ferdinand Céline (Critiques 1932-1935)*, Paris, IMEC et 10/18 éd., 2005, p. 291-312.

STAKOVA Alice,

- « Transfigurations d'un procès. Les narrataires céliniens dans *Féerie pour une autre fois I* », in : *Actes du XII^e colloque international, Céline Classique, (Abbaye d'Ardenne, 3-5 juillet 1998)*, p. 339-354.
- « Les dialogues dans *Voyage au bout de la nuit* », in : *Le dialogue dans l'œuvre romanesque de Céline*, Paris, Société d'étude célinienne, 2004, p. 13-40.

STEEL James,

- « *Rigodon* : inquisition et absolution », in : *Actes du colloque international de La Haye, (25-28 juillet 1983)*, p. 305-316.
- « *Rigodon* : le retour de Wotan », in : *Actes du XIII^e colloque international, Pesanteur et Féerie, (Prague, 11-13 juillet 2000)*, p. 291-310.

TAGUIEFF Pierre-André,

- « Louis-Ferdinand Céline : L'imaginaire du persécuté », in : *Le magazine littéraire*, Juillet-août 2006, n° 444, p. 52-53.

TALLON Xavier,

- « Thames and time : temps et narration dans *Guignol's band* », in : *L'Année Céline 1990*, p. 173-194.

TETTAMANZI Régis,

- « Démesures médicales : le cancer chez L.-F. Céline », in : *Actes du XIV^e colloque international, La démesure, (Paris, 5-7 juillet 2002)*, p. 299-315.
- « La violence en morceaux (Disparates pamphlétaires) », in : *L'Année Céline 2003*, p. 91-110.
- « Aspects de la guerre chez Céline et Cendrars », in : *L'Année Céline 2006*, p. 181-201.

THIHER Allen,

- « Le “je” célinien : ouverture, extase et clôture », in : *Actes du colloque international d'Oxford, (22-25 septembre 1975)*, p. 47-54.
- « *Féerie pour une autre fois* : mythe et modernisme », in : *La revue des Lettres Modernes, volume 4, 1979*, p. 107-121.

THOMAS Merlin,

- « Quelques thèmes sociaux des pamphlets de Céline », in : *Actes du colloque international d'Oxford, (22-25 septembre 1975)*, p. 118-125.

TINSLEY Tonia,

- « Des flammes naît une femme : l'identité et le désir féminins dans *Féerie pour une autre fois* et *Normance* », in : *Actes du colloque international de Paris, (1^{er}-5 juillet 1994)*, p. 223-234.

TYCZKA C.W.J.,

- « Céline et la comédie », in : *Actes du colloque international d'Oxford, (13-16 juillet 1981)*, p. 130-143.

VAN WEVERBERGHE Tijn,

- *Remarques sur la notion de rythme en littérature : le cas Céline*, < <http://cla.univ-fcomte.fr/gerflint/Baltique3/VanWeverberghe.pdf> >, page internet consultée le 1^{er} mai 2007.

VAN ZOEST Aart,

- « Une analyse sémiotique de *Casse-pipe* (1) », in : *Actes du colloque international de La Haye, (25-28 juillet 1983)*, p. 75-81.

VERGNEAULT,

- « Mesures de la démesure », in : *Actes du XIV^e colloque international, La démesure, (Paris, 5-7 juillet 2002)*, p. 317-330.

VIALA Laurie,

- « Le Regard sidéré du soldat face à la guerre », in : *Actes du XVI^e colloque international, Céline et la guerre, (Caen, 30 juin-2 juillet 2006)*, p. 261-277.

WATT Philippe,

- « Les mémoires de Céline », in : *Actes du colloque international de Paris, (1^{er}-5 juillet 1994)*, p. 235-243.

ZYMLA Susanne,

- « Une représentation fantastique de la mort chez Céline : le personnage mythologique de “Caron” », in : *Actes du colloque international de Paris, (1^{er}-5 juillet 1994)*, p. 245-253.

D. Travaux universitaires

ANTOINE Yves,

- *Recherches sur l'espace romanesque dans la Trilogie de Louis-Ferdinand Céline*, thèse présentée à l'Université Paul Valéry à Montpellier, sous la direction de D. Moutote, avril 1984.

DAUPHIN Jean-Pierre,

- « *Voyage au bout de la nuit de Céline* », *étude d'une illusion romanesque*, Thèse de Doctorat d'Etat, Paris IV, 1976.

DUCLOS Jean-François,

- *Les fictions du désastre ou l'art de la survie dans l'œuvre de L.-F. Céline*, Thèse de Doctorat présentée à l'Université du Minnesota (USA), mai 2010 (téléchargeable sur le site internet du *Bulletin célinien*).

GOMEZ BERNAL Juan Manuel,

- *Les lieux céliniens, Essai d'analyse sémiotique de l'espace célinien*, thèse de Doctorat présentée à Paris Censier, sous la direction de Pierre Edmond Robert, 1997.

SUGURIA Yoriko,

- *Humour et humeur chez Louis-Ferdinand Céline (Une esthétique du noircissement)*, thèse présentée à l'Université de Rouen, sous la direction d'Alain Cresciucci, 15 mai 2009.

IV. Etudes linguistiques, sémiotiques, littéraires et philosophiques

A. Ouvrages individuels

ANZIEU Didier,

- *Le corps de l'œuvre (Essai psychanalytiques sur le travail créateur)*, Paris, Gallimard, 1981, (coll. « Connaissance de l'inconscient »).

ARTAUD Antonin,

- *Le théâtre et son double*, suivi de *Le théâtre de Séraphin*, Paris, Gallimard, 1964, (coll. « Folio / essai »).

AUERBACH Eric,

- *Mimésis, la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, 1968.

AUGE Marc,

- *Non-lieux (Introduction à une anthropologie de la surmodernité)*, Paris, Seuil, 1992, (coll. « La librairie du XXI^e siècle »).

BACHELARD Gaston,

- *L'intuition de l'instant*, Paris, Stock, 1932.
- *L'air et les songes (Essai sur l'imagination du mouvement)*, Paris, José Corti, 1943.
- *La Terre et les rêveries de la volonté (essai sur l'imagination des forces)*, Paris, José Corti, 1948.
- *La poésie de l'espace*, Paris, PUF, 1957.
- *La poésie de la rêverie*, Paris, PUF, 1968.
- *L'eau et les rêves (Essai sur l'imagination de la matière)*, Paris, José Corti, 1978.

BAKHTINE Mikhaïl,

- *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978 (1975 pour l'éd. russe), (coll. « Tel »).
- *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970, (coll. « Tel »).

BALANDIER Georges,

- *Le désordre (Eloge du mouvement)*, Paris, Fayard, 1988.

BARTHES Roland,

- *Le Degré zéro de l'écriture (1953)*, in : *Œuvres complètes I (1942-1961)*, Paris, Seuil, 2002, p. 167-225.
- *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.
- *Le Neutre (Notes de cours au Collège de France, 1977-1978)*, Paris, Seuil / IMEC, novembre 2002.

BATAILLE Georges,

- *L'érotisme*, Paris, Les éditions de Minuit, 1957.

BENVENISTE Emile,

- *Problèmes de linguistique générale*, Tome 1, Paris, Gallimard, 1966.

BERDOULAY Vincent,

- *Des mots et des lieux (La dynamique du discours géographique)*, Paris, éd. du CNRS, 1988, (nouvelle coll. « Mémoires et documents de géographie »).

BERGSON Henri,

- *La pensée et le mouvant (Essais et conférences)*, Paris, PUF, 1999 (1938), (coll. « Quadrige »).
- *Matière et mémoire (Essai sur la relation du corps à l'esprit)*, Paris, PUF, 2008 (1939), (coll. « Quadrige »).

BERTRAND Denis,

- *L'espace et le sens (Germinal d'Emile Zola)*, Paris-Amsterdam, Hadès-Benjamins, 1985, (coll. « Actes sémiotiques »).

- BLANCHOT Maurice,
 - *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, (coll. « Folio / Essais »).
 - *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980.
- BRAUD Michel,
 - *La forme des jours (Pour une poétique du journal personnel)*, Paris, Seuil, 2006.
- BROSSEAU Marc,
 - *Des romans-géographes (Essai)*, Paris, L'Harmattan, 1996.
- BUTOR Michel,
 - *Répertoire II (Etudes et conférences. 1953-1963)*, Paris, Les éditions de Minuit, 1964.
- CAUQUELIN Anne,
 - *L'invention du paysage*, Paris, Plon, 1989.
- CIORAN E. M.,
 - *Précis de décomposition*, Paris, Gallimard, 1949.
- COGEZ Gérard,
 - *Les écrivains voyageurs au XX^e siècle*, Paris, Seuil, 2004, (coll. « Points / Essai »).
- COLLINGTON Tara,
 - *Lectures chronotopiques (Espace, temps et genres romanesques)*, Montréal, XYZ, 2006, (coll. « Théorie et littérature »).
- COLLOT Michel,
 - *La matière-émotion*, Paris, PUF, 1997.
- CONTAT Michel, FERRER Daniel,
 - *Pourquoi la critique génétique ? (méthodes, théories)*, Paris, CNRS Editions, 1998.
- COQUET Jean-Claude,
 - *La quête du sens (Le langage en question)*, Paris, PUF, 1997.
- CULIOLI Antoine,
 - *Pour une linguistique de l'énonciation, Tome 1 : opérations et représentations*, Paris, Ophrys, 1990, (coll. « L'homme dans la langue »).
- DAGOGNET François,
 - *Le corps*, Paris, PUF, 2008, (coll. « Quadrige »), (1^{ère} éd. : Les empêcheurs de tourner en rond, 1992).
- DALLENBÄCH Lucien,
 - *Le récit spéculaire (Essai sur la mise en abyme)*, Paris, Seuil, 1977.
- DE CERTEAU Michel,
 - *L'invention du Quotidien 1, (Art de faire)*, Paris, Gallimard, 1990, (coll. « Folio / Essai »).

DELEUZE Gilles,

- *La philosophie critique de Kant*, Paris, PUF, 1963 (coll. « Quadrige »).
- *Différence et répétition*, Paris, PUF, 2005 (1^{ère} éd. 1968), (coll. « Epithémée »).

DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix,

- *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux*, Paris, Les éditions de Minuit, 1980.

DURAND Gilbert,

- *Les structures anthropologiques de l'imaginaire (Introduction à l'archétypologie générale)*, Paris-Bruxelles-Montréal, Bordas, 1969.
- *Le décor mythique de la Chartreuse de Parme*, Paris, José Corti, 1961.

ECO Umberto,

- *L'œuvre ouverte* (1962), Paris, Seuil, 1965.

ELIADE Mircea,

- *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963, (coll. « Folio / Essai »).

FALGON Elisabeth,

- *L'ici et l'ailleurs (Les mots pour le dire)*, Pau, Hegoa, Cahiers du SET (Société, Environnement, Territoire), UMR CNRS, 1995, n° 18.

FONTANILLE Jacques,

- *Sémiotique du discours*, Limoges, PULIM, 1998 (coll. « Nouveaux actes sémiotiques »).

FORDHAM Frieda,

- *Introduction à la psychologie de Jung (avec Préface de C-G Jung)* (1966), Paris, Imago, 2005.

FOUCAULT Michel,

- *Les mots et les choses (Une archéologie des sciences humaines)*, Paris, Gallimard, 1966, (coll. « Tel »).
- *L'ordre du discours (Leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970)*, Paris, Gallimard, 1971.
- *La pensée du dehors*, Fontfroide, Fata Morgana, 1986.
- *Dits et écrits (1954-1988), Tome 4 (1980-1988)*, Paris, Gallimard, 1994.
- *Le Corps utopique suivi de Les Hétérotopies*, Fécamp, Nouvelles éditions Lignes, 2009.

FREUD Sigmund,

- *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1981, (coll. « Petite Bibliothèque »).

GENETTE Gérard,

- *Figures I*, Paris, Seuil, 1966, (coll. « Tel Quel »).
- *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, (coll. « Tel Quel »).
- *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, (coll. « Poétique »).
- *L'œuvre de l'art (Immanence et transcendance)*, Paris, Seuil, 1994, (coll. « Poétique »).
- *Discours du récit (essai de méthode)*, suivi de *Nouveau Discours du récit*, Paris, Seuil, 2007, en un volume, (1972 et 1983 1^{ère} éd.), (coll. « Points / Essais »).

GREIMAS Algirdas Julien, FONTANILLE Jacques,

- *Sémiotique des passions (des états de choses aux états d'âme)*, Paris, Seuil, 1991.

HAMON Philippe,

- *La description littéraire (Anthologie de textes théoriques et critiques)*, Paris, Macula, 1991.
- *Du descriptif*, Paris, Hachette Livre, 1993, (coll. « Hachette université-recherches littéraires »).

HAY Louis,

- *La naissance du texte*, « Table ronde : la genèse des écrits », Paris, José Corti, 1989.

HEIDEGGER Martin,

- *Être et Temps (1927)*, Paris, Gallimard, 1986.
- *Acheminement vers la parole*, Paris, Gallimard, 1976 (éd. originale, 1959).

IEHL Dominique,

- *Le grotesque*, Paris, PUF, 1997.

JOURDE Pierre,

- *Littérature et authenticité (Le réel, le Neutre, la Fiction)*, Paris, L'Harmattan, 2001.

JUNG Carl Gustav,

- *Les racines de la conscience (Etudes sur l'archétype)*, Paris, Buchet / Chastel, 1971, (coll. « Livre de poche »).

KANT Emmanuel,

- *Critique de la raison pure*, Paris, Aubier, 1997.

KAUFMANN Pierre,

- *L'expérience émotionnelle de l'espace*, Paris, Vrin, 1977 (1^{ère} éd. : 1967).

KAYSER Wolfgang,

- *The Grotesque in art and literature*, Columbia University Press, 1981

KIERKEGAARD Sören,

- « La répétition » (1843), in : *Œuvres complètes*, Tome 5, Paris, Editions de l'Orante, 1972.

KUNDERA Milan,

- *L'art du roman (essai)*, Paris, Gallimard, 1986, (coll. « Folio »).

- LACROIX Sophie,
 - *Ce que nous disent les ruines (La fonction critique des ruines)*, Paris, L'Harmattan, 2007, (coll. « Ouverture philosophique »).
- LEFEBVRE Henri,
 - *La production de l'espace*, Paris, Anthropos, 2000 (1^{ère} éd. : 1974).
- MARIN Louis,
 - *Utopiques : jeux d'espace*, Paris, Les éditions de Minuit, 1973.
- MARIN Thierry,
 - *Pour un récit musical*, Paris, L'Harmattan, 2002.
- MERLEAU-PONTY Maurice,
 - *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, (coll. « Tel »).
 - *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 2006 (1^{ère} éd. 1964), (coll. « Folio plus »).
 - *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964.
 - *La prose du monde*, Paris, Gallimard, 1969, (coll. « Tel »).
- MESCHONNIC Henri,
 - *Critique du rythme (Anthropologie historique du langage)*, Lagrasse, Verdier, 1982, (coll. « poche »).
- MITTERAND Henri,
 - *Le roman à l'œuvre (Genèse et valeurs)*, Paris, PUF, 1998.
- MORETTI Franco,
 - *Graphes, cartes et arbres (Modèles abstraits pour une autre histoire de la littérature)*, Paris, Les prairies ordinaires, 2008 (édition italienne et anglaise, 2005).
- OUELLET Pierre,
 - *Poétique du regard (Littérature, perception, identité)*, Sillery et Limoges, Septentrion et PULIM, 2000.
- PEREC Georges,
 - *Espèces d'espaces*, Paris, Editions Galilé, 1974 (2000).
 - *L'infra-ordinaire*, Paris, Seuil, 1989.
- POULET Georges,
 - *Les métamorphoses du cercle*, Paris, Plon, 1961, (coll. « cheminements »).
 - *L'espace proustien*, Paris, Gallimard, 1963.
- RANK Otto,
 - *Don Juan et le double*, Paris, Payot, 1973 (éd. Denoël, 1932).

- RICOEUR Paul,
 - *Temps et récit, Tome II : La configuration du temps dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, 1984, (coll. « Points / Essais »).
 - *Anthologie (Textes choisis et présentés par Michaël Foessel et Fabien Lamouche)*, Paris, Seuil, 2007 (coll. « Points / Essais »).
- ROPARS-WUILLEUMIER Marie-Claire,
 - *Ecrire l'espace*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2002.
- ROUDAUT Jean,
 - *Les Villes imaginaires dans la littérature française*, Paris, Hatier, 1990, (coll. « Brèves »).
- SAUVANET Pierre,
 - *Le rythme et la raison, Tome 1 : Rythmologiques*, Paris, Kimé, 2000.
- SAYER Frédéric,
 - *Le mythe des villes maudites (Entropie et fiction au XX^e siècle)*, Bayonne, Atlantica-Séguier, 2009.
- SCHLANGER Judith,
 - *Les métaphores de l'organisme*, Paris, éd. l'Harmattan, 1995 (1^{ère} éd. : Vrin, 1971), (coll. « Les sciences humaines »).
- SEGALEN Victor,
 - *Essai sur l'exotisme (Une esthétique du Divers) (1908)*, Fontfroide, Fata Morgana, 1978.
- SERRES Michel,
 - *Le mal propre (Polluer pour s'approprier ?)*, Paris, Le Pommier, 2008.
- STAROBINSKI Jean,
 - *L'idée d'organisme*, Paris, Centre de Documentation universitaire, Collège philosophique, 1956.
 - *L'œil vivant*, Paris, Gallimard, 1999 (1961), (coll. « Tel »).
- SUSINI-ANASTOPOULOS Françoise,
 - *L'écriture fragmentaire (Définitions et enjeux)*, Paris, Presses universitaires de France, 1997.
- TADIE Jean-Yves,
 - *Le roman au XX^e siècle*, Paris, Belford, 1990.
- VINCENT Jean-Didier,
 - *Biologie des passions*, Paris, Odile Jacob, 1986.
- WALL Anthony,
 - *Superposer (Essai sur les métalangages littéraires)*, Montréal, XYZ, 1996, (coll. « Théorie et littérature »).

WESTPHAL Bertrand,

- *La géocritique (Réel, Fiction, Espace)*, Paris, Les éditions de Minuit, 2007.

ZUMTHOR Paul,

- *La mesure du monde (Représentation de l'espace au Moyen Âge)*, Paris, Seuil, 1993, (coll. « Poétique »).

B. Ouvrages collectifs, actes de colloque et revues

BERTRAND Denis, FONTANILLE Jacques (dir.),

- *Figures et régimes sémiotiques de la temporalité*, Paris, PUF, 2006, (coll. « Formes sémiotiques »).

BRAUD Michel (dir.),

- *Modernités, Poétique de la durée*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, mars 2010, n° 30.

COLLOT Michel, MATHIEU Jean-Claude (dir.),

- *Espace et poésie*, Paris, Presses de l'école normale supérieure, 1987.

DROUIN-HANS Anne-Marie (dir.),

- *Le corps et ses discours*, Paris, L'Harmattan, 1995, (coll. « Conversciences »).

FABRE Daniel (dir.),

- *Écritures ordinaires*, Paris, P.O.L et Centre Georges Pompidou (Bibliothèque publique d'information), 1993.

GENETTE Gérard, TODOROV Tzvetan (dir.),

- *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982.

GRASSIN Jean-Marie, VION-DURY Juliette, WESTPHAL Bertrand (dir.),

- *Littérature et espace, Actes du XXX^e congrès de la Société française de Littérature générale et comparée – SFLGC –, (Limoges, 20-22 septembre 2001)*, Limoges, PULIM, 2003.

PASSERON René (dir.),

- *Création et répétition*, Paris, Clancier-Guenaud, 1982.

POIRIER Jacques, WUNEMBURGER Jean-Jacques (dir.),

- *Lire l'espace*, Bruxelles, Ousia, 1996.

RABATE Dominique (dir.),

- *Modernités, L'instant romanesque*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1998, n° 11.

ROUGE Bertrand (dir.),

- *Ratures et repentirs (Actes de colloque du CICADA, decembre 1994, Université de Pau)*, Pau, Publication de l'Université de Pau, 1996.

SAUVANET Pierre, WUNENBURGER Jean-Jacques (dir.),

- *Rythmes et philosophie*, Paris, Kimé, 1996.

VADE Yves (dir.),

- *Modernités, Poétiques de l'instant*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1998, n° 10.

C. Détail des articles consultés

BARREAU Hervé,

- « Quatre arguments contre la continuité de la durée dans la conception bachelardienne de la temporalité ou Bachelard face à Bergson », in : SAUVANET Pierre, WUNENBURGER Jean-Jacques (dir.), *Rythmes et philosophie*, Paris, Kimé, 1996, p. 79-92.

BARTHES Roland,

- « L'effet de réel », in : GENETTE Gérard, TODOROV Tzvetan (dir.), *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, p. 81-90.

BENOIT Eric,

- « Quand l'instant sort du temps : pour une théologie de l'instant dans le récit bernanosien », in : RABATE Dominique (dir.), *Modernités, L'instant romanesque*, n° 11, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1998, p. 109-138.

BERSANI Leo,

- « Le réalisme et la peur du désir », in : GENETTE Gérard, TODOROV Tzvetan (dir.), *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, p. 47-80.

BLONDEL Eric,

- « L'amour métaphysique de la musique », in : *Le magazine littéraire, Hors-série n° 3 : Nietzsche*, 4^e trimestre 2001, p.50-52.

BOETSCH Gilles,

- « Pour une anthropologie des représentations du corps malade : l'exemple de la syphilis », in : DROUIN-HANS Anne-Marie (dir.), *Le corps et ses discours*, Paris, L'Harmattan, 1995, p. 105-117.

BOUCHER Geneviève,

- « Espace littéraire et spatialisation de la littérature », in : *@analyses, Revue de critiques et d'analyse littéraire* [en ligne], Comptes rendus, Théorie littéraire, < <http://www.revue-analyses.org/index.php?id=895> >, page internet consultée en 2009.

BOUVET Rachel, CAMUS Audrey

- « Topographies romanesques », appel à communication rédigé à l'initiative d'un colloque, organisé par *Figura* [voir : < <http://www.figura.uqam.ca/> >], le 5 et 6 décembre 2008.

BUTOR Michel,

- « L'espace du roman », in : *Répertoire II*, Paris, Les éditions de Minuit, 1964, p. 42-50.

CAILLOIS Roger

- « Fantastique » (1966), article repris in : DE BIASI Pierre-Marc, NOURRICIER François (dir.), *Dictionnaire des genres et des notions littéraires*, Paris, Albin Michel, 2001, p. 288-289.

CHARLES Michel,

- « Bibliothèques », in : *Poétique*, Paris, Seuil, février 1978, n° 33, p. 1-27.
- « Trois hypothèses pour l'analyse avec un exemple », in : *Poétique*, Paris, Seuil, novembre 2010, n° 164, p. 387-417.

CHENIEUX-GENDRON Jacqueline,

- « Breton, Leiris : l'espace forcené », in : COLLOT Michel, MATHIEU Jean-Claude (dir.), *Espace et poésie*, Paris, Presses de l'école normale supérieure, 1987, p. 149-158.

CHEVALIER Michel,

- « La ville vue par l'écrivain et le géographe dans la France de la III^e République », in : POIRIER Jacques, WUNEMBURGER Jean-Jacques (dir.), *Lire l'espace*, Bruxelles, Ousia, 1996, p. 101-130.

COLLOT Michel,

- « Du sens de l'espace à l'espace du sens », in : COLLOT Michel, MATHIEU Jean-Claude (dir.), *Espace et poésie*, Paris, Presses de l'école normale supérieure, 1987, p. 99-110.
- « Repentir et réparation », in : ROUGE Bertrand (dir.), *Ratures et repentirs*, Pau, Publication de l'université de Pau, 1996, p. 195-203.
- « Faire corps avec le paysage », in : *Nouveaux actes sémiotiques* [en ligne], Actes de colloques, 2005, « Paysages et valeurs : de la représentation à la simulation », < <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=2372> >, page internet consultée le 24 /07 /2010.

CURATOLO Bruno,

- « On a touché à l'espace », in : *Etudes de Lettres, Colloque Lausanne (Suisse), du 03/ 06/ 1999*, Editeur Université de Lausanne, 2000, n° 1-2, p. 79-92.

CURVAL Philippe,

- « Les français à New York », in : *Le magazine littéraire (New York et ses écrivains, d'Édith Wharton à Don DeLillo)*, juin 2005, n° 443, p. 62-64.

DAHAN-GAIDA Laurence,

- « Texte, tissu, réseau, rhizome : mutations de l'espace littéraire », in : GRASSIN Jean-Marie, VION-DURY Juliette, WESTPHAL Bertrand (dir.), *Littérature et espace*, Limoges, PULIM, 2003, p. 105-116.

DE BIASI Pierre-Marc,

- « Qu'est-ce qu'une rature ? », in : ROUGE Bertrand (dir.), *Ratures et repentirs*, Pau, Publication de l'Université de Pau, 1996, p. 17-47.

DEGUY Michel,

- « Ce qui a lieu d'être ne va pas sans dire », in : COLLOT Michel, MATHIEU Jean-Claude (dir.), *Espace et poésie*, Paris, Presses de l'école normale supérieure, 1987, p. 11-18.

DEWITTE Jacques,

- « Espace du paysage et espace géographique. Examen critique de deux concepts d'Erwin Straus », in : POIRIER Jacques, WUNEMBURGER Jean-Jacques (dir.), *Lire l'espace*, Bruxelles, Ousia, 1996, p. 313-328.

DUBOIS Claude Gilbert,

- « "Les matinaux". Une poétique de "l'instant premier" et sa situation dans le paradigme temporel, de la Renaissance à la modernité », in : VADE Yves (dir.), *Modernités, Poétiques de l'instant*, n° 10, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1998, p. 17-32.

DUFLO Colas,

- « L'humanité du rythme (Marcher – ramer – parler) », in : SAUVANET Pierre, WUNEMBURGER Jean-Jacques (dir.), *Rythmes et philosophie*, Paris, Kimé, 1996, p. 53-65.

DUMOULIE Camille,

- « Poétique de la ville et poétique du roman », in : Claude de Grève (dir.), *La ville moderne dans les littératures, Littérales*, Université Paris X – Nanterre, 1993, n° 12, p. 19-32.

DURING Elie,

- « Le rythme et la mesure dans l'Esthétique de Hegel », in : SAUVANET Pierre, WUNEMBURGER Jean-Jacques (dir.), *Rythmes et philosophie*, Paris, Kimé, 1996, p. 163-180.

FANTINI Stéphane,

- « Fantastique, merveilleux scientifique et maîtrise du territoire », in : GRASSIN Jean-Marie, VION-DURY Juliette, WESTPHAL Bertrand (dir.), *Littérature et espace*, Limoges, PULIM, 2003, p. 441-451.

FÄRNLÖF Hans,

- « *Chronotope romanesque et perception du monde (A propos du Tour du monde en quatre-vingts jours)* », in : *Poétique*, Paris, Seuil, novembre 2007, n° 152, p. 439-456.

FERON Olivier,

- « L'incarnation de la raison », in : POIRIER Jacques, WUNEMBURGER Jean-Jacques (dir.), *Lire l'espace*, Bruxelles, Ousia, 1996, p. 375-398.

FLABBI Lorenzo,

- « La tentation de la prose, le rythme de la poésie, notations rythmiques sur *Il condominio di carne* de Valerio Magrelli, < <http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/Web8/Lorenzo-Flabbi.pdf> >, page internet consultée en avril 2007.

FOUCAULT Michel,

- « Des espaces autres », in : *Dits et écrits (1954-1988), Tome 4 (1980-1988)*, Paris, Gallimard, 1994, p. 752-762.

FRANK Josphe,

- « La forme spatiale dans la littérature moderne », in : *Poétique*, Paris, Seuil, 1972, n° 10, p. 244-266.

GARELLI Jacques,

- « L'acte poétique : instauration d'un lieu pensant » in : COLLOT Michel, MATHIEU Jean-Claude (dir.), *Espace et poésie*, Paris, Presses de l'école normale supérieure, 1987, p. 19-33.

GASPARINI Philippe,

- [« De quoi l'autofiction est-elle le nom ? », Conférence prononcée à l'université de Lausanne, le 9 octobre 2009, disponible sur internet, page consultée en 2011 : < <http://www.autofiction.org/index.php?post/2010/01/02/De-quoi-l-autofiction-est-elle-le-nom-Par-Philippe-Gasparini> >].

GENETTE Gérard,

- « Espace et langage », in : *Figures I*, Seuil, 1966, p. 101-108.
- « La littérature et l'espace », in : *Figures II*, Seuil, 1969, p. 43-48.

GRESILLON Almuth,

- « Raturer, rater, rayer, éradiquer, radier, irradier », in : ROUGE Bertrand (dir.), *Ratures et repentirs*, Pau, Publication de l'université de Pau, 1996, p. 49-60.

GUYARD Alain,

- « Fondements et analyse de la rythmanalyse bachelardienne », in : SAUVANET Pierre, WUNEMBURGER Jean-Jacques (dir.), *Rythmes et philosophie*, Paris, Kimé, 1996, p. 69-78.

HAMON Philippe,

- « Texte littéraire et métalangage », in : *Poétique*, Paris, Seuil, septembre 1977, n° 31, p. 261-284.

HOLMAN Janine,

- « Lecture de l'air *in extremis* », in : COLLOT Michel, MATHIEU Jean-Claude (dir.), *Espace et poésie*, Paris, Presses de l'école normale supérieure, 1987, p. 49-68.

HURARD Evelyne,

- « Le rôle de la répétition dans la musique tonale », in : PASSERON René (dir.), *Création et répétition*, Paris, Clancier-Guenaud, 1982, p. 107-120.

JACOT-GRAPA Caroline,

- « Formes du souci de l'instant à la fin du XVIII^e siècle », in : RABATE Dominique (dir.), *Modernités, Poétiques de l'instant*, n° 10, Presses universitaires de Bordeaux, 1998, p. 33-45.

JEANNERET Yves, KESSLER Isabelle,

- « Désigner le savoir : emblématique gestuelle de l'activité scientifique sans l'illustration de vulgarisation », in : DROUIN-HANS Anne-Marie (dir.), *Le corps et ses discours*, Paris, L'Harmattan, 1995, p. 53-74.

KREMER-MARIETTI Angèle,

- « Rhétorique et rythmique chez Nietzsche », in : SAUVANET Pierre, WUNEMBERGER Jean-Jacques (dir.), *Rythmes et philosophie*, Paris, Kimé, 1996, p. 181-195.

LANDOWSKI Eric,

- « Régimes d'espace », in : *Nouveaux Actes Sémiotiques* [en ligne], < <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=3344> >, page internet consultée le 24/07/2010.

MALDINEY Henri,

- « Espace et poésie », in : COLLOT Michel, MATHIEU Jean-Claude (dir.), *Espace et poésie*, Paris, Presses de l'école normale supérieure, 1987, p. 83-97.

MARCEL Odile,

- « Lire l'espace contemporain », in : POIRIER Jacques, WUNEMBERGER Jean-Jacques (dir.), Bruxelles, *Lire l'espace*, Ousia, 1996, p. 339-350.

MATHIEU Jean-Claude,

- « Les "paroles dans l'air" de Philippe Jaccottet », in : COLLOT Michel, MATHIEU Jean-Claude (dir.), Paris, *Espace et poésie*, Presses de l'école normale supérieure, 1987, p. 35-48.

MATTEI Jean-François,

- « L'instant et l'éternité chez Platon », in : VADE Yves (dir.), *Modernités, Poétiques de l'instant*, n° 10, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1998, p. 9-16.

MEAUX Danièle,

- « Le corps du photographe », in : DROUIN-HANS Anne-Marie (dir.), Paris, *Le corps et ses discours*, L'Harmattan, 1995, p. 56-89.

MESCHONNIC Henri,

- « L'enjeu du rythme pour la philosophie », in : SAUVANET Pierre, WUNEMBERGER Jean-Jacques (dir.), *Rythmes et philosophie*, Paris, Kimé, 1996, p. 15-22.

MITTERAND Henri,

- « Chronotopies romanesques : *Germinal* », in : *Poétique*, Paris, Seuil, février 1990, n° 81, p. 89-104.

MONNIER René,

- « Le corps à l'écran : Jean Renoir, Stanislavski et l'Actor's Studio », in : *Le corps et ses discours*, Paris, L'Harmattan, 1995, p. 91-117.

ONIMUS Jean,

- « Phénoménologie de l'«Espace» poétique », in : COLLOT Michel, MATHIEU Jean-Claude (dir.), *Espace et poésie*, Paris, Presses de l'école normale supérieure, 1987, p. 69-82.

PARRET Herman,

- « Temps vécu, temps-affect et temps musical », in : BERTRAND Denis, FONTANILLE Jacques (dir.), *Figures et régimes sémiotiques de la temporalité*, Paris, PUF, 2006, p. 227-240.
- « Spatialiser haptiquement : de Deleuze à Riegl, et de Riegl à Herder », in : *Nouveaux Actes Sémiotiques* [en ligne], Prépublications du séminaire 2008-2009 : « Sémiotique de l'espace. Espace et signification », < <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=3007> >, page internet consultée le 24/07/2010.

PRUDHOMMEAU Germaine,

- « La répétition dans le ballet », in : PASSERON René (dir.), *Création et répétition*, Paris, Clancier-Guenaud, 1982, p.145-155.

PUECH Christian,

- « Langages du corps », in : DROUIN-HANS Anne-Marie (dir.), *Le corps et ses discours*, Paris, L'Harmattan, 1995, p. 5-22.

RABATE Dominique,

- « L'épiphanie romanesque : Flaubert, Joyce, Tabucchi », in : RABATE Dominique (dir.), *Modernités, L'instant romanesque*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1998, n° 11, p. 53-68.

REY Alain,

- « Améliorer l'ordinaire : de la banalité du mal à la poésie du quotidien », in : *Le magazine littéraire*, juillet-août 2006, n° 455, p. 98.

RICHIR Marc,

- « Discontinuités et rythmes des durées ; abstraction et concrétion de la conscience du temps », in : SAUVANET Pierre, WUNEMBERGER Jean-Jacques (dir.), *Rythmes et philosophie*, Paris, Kimé, 1996, p. 93-109.

RIFFATERRE Michaël,

- « L'illusion référentielle », GENETTE Gérard, TODOROV Tzvetan (dir.), *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, p. 91-98.

ROMESTAING Alain,

- « Jean Giono : l'instant, le néant, la plénitude », in : RABATE Dominique (dir.), *Modernités, L'instant romanesque*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1998, n° 11, p. 139-168.

ROUGE Bertrand,

- « La rature, le repentir et "l'avoir-eu-lieu" », in : ROUGE Bertrand (dir.), *Ratures et repentirs*, Pau, Publication de l'Université de Pau, 1996, p. 7-14.

SAUVANET Pierre,

- « A quelles conditions un discours philosophique sur le rythme est-il possible ? », in : SAUVANET Pierre, WUNEMBERGER Jean-Jacques (dir.), *Rythmes et philosophie*, Kimé, 1996, p. 23-39.

SIMON Anne,

- « L'incorporation du temps dans le roman : Proust et l'expérience de la quatrième dimension », in : BERTRAND Denis, FONTANILLE Jacques (dir.), *Figures et régimes sémiotiques de la temporalité*, Paris, PUF, 2006, p. 157-170.

TENAGUILLO Y CORTAZAR Amancio,

- « La scène de la rature », in : ROUGE Bertrand (dir.), *Ratures et repentirs*, Pau, Publication de l'université de Pau, 1996, p. 229-242.

TODOROV Tzvetan,

- « Bakhtine et l'altérité », in : *Poétique*, Paris, Seuil, novembre 1979, n° 40, p. 502-513.

TRAN VAN KHAI Michelle, FEDIDA Pierre,

- « Le lieu de l'oubli dans le poème », in : COLLOT Michel, MATHIEU Jean-Claude (dir.), *Espace et poésie*, Paris, Presses de l'école normale supérieure, 1987, p. 121-134.

TYGSTRUP Frederik,

- « Espace et récit », in : GRASSIN Jean-Marie, VION-DURY Juliette, WESTPHAL Bertrand (dir.), *Littérature et espace*, Limoges, PULIM, 2003, p. 57-63.

VALTAT Jean-Christophe,

- « Modèles physiques de l'espace littéraire : champ relativiste, champ quantique », in : GRASSIN Jean-Marie, VION-DURY Juliette, WESTPHAL Bertrand (dir.), *Littérature et espace*, Limoges, PULIM, 2003, p. 87-95.

VANDEWALLE Bernard,

- « Le rythme comme schème politique », in : SAUVANET Pierre, WUNEMBERGER Jean-Jacques (dir.), *Rythmes et philosophie*, Paris, Kimé, 1996, p. 41-51.
- « Remarques sur les notions de chiralité et d'orientation géographique dans l'œuvre de Kant », in : POIRIER Jacques, WUNEMBERGER Jean-Jacques (dir.), *Lire l'espace*, Bruxelles, Ousia, 1996, p. 365-374.

WATT Ian,

- « Réalisme et forme romanesque », in : GENETTE Gérard, TODOROV TZVETAN (dir.), *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, p. 13-46.

WUNEMBURGER Jean-Jacques,

- « Imagination géographique et psycho-géographie », in : POIRIER Jacques, WUNEMBURGER Jean-Jacques (dir.), *Lire l'espace*, Bruxelles, Ousia, 1996, p. 399-414.

ZERAFÀ Michel,

- « Fiction et répétition », in : PASSERON René (dir.), *Création et répétition*, Paris, Clancier-Guenaud, 1982, p. 121-136.

D. Travaux universitaires

DUPUY Lionel,

- *Géographie et imaginaire géographique dans les Voyages Extraordinaires de Jules Verne : Le Superbe Orénoque (1898)*, Thèse soutenue à l'Université de Pau et des Pays de l'Adour le 30 novembre 2009, Co-dirigée par Vincent Berdoulay et Jean-Yves Puyo.

LEVY Clément,

- *La Crise du territoire (La représentation de l'espace géographique dans quatre fictions postmodernistes d'Italo Calvino, Jean Echenoz, Thomas Pynchon et Christophe Ransmayr)*, Thèse soutenue à l'Université de Limoge le 28 novembre 2008, dirigée par Bertrand Westphal.

V. Dictionnaires, grammaires et manuels universitaires cités

- *Le Trésor de la Langue française informatisé*, en ligne sur Internet, < <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm> >.
- *Le Gaffiot de poche, Dictionnaire Latin-Français*, Paris, Hachette, 2001.

DE BIASI Pierre-Marc (introduction), NOURRICIER François (préface),

- *Dictionnaire des genres et des notions littéraires*, Paris, Albin Michel, 2001.

GOUVARD Jean-Michel,

- *La pragmatique (Outils pour l'analyse littéraire)*, Paris, Armand Colin, 1998.

REY Alain (dir.),

- *Dictionnaire historique de la langue française*, Tome 1 à 3, Paris, Le Robert, 1998 (1^{ère} éd. : 1992), (éd. petit format).

VI. Lectures croisées : œuvres littéraires citées

ARTAUD Antonin,

- *Pour en finir avec le jugement de Dieu* (K. Editeur, 1948), in : *Œuvres complètes*, Tome XIII, Paris, Gallimard, 1974, p. 67-104.

BARBUSSE Henri,

- *Le feu (Journal d'une escouade)*, Paris, Flammarion, 1916.

BAUDELAIRE Charles,

- *Les fleurs du mal*, Paris, Le Livre de poche, 1993.

BERNARDIN DE SAINT-PIERRE,

- *Paul et Virginie (1788)*, Paris, Gallimard, 2004, (coll. « Folio Classique »).

CONRAD Joseph,

- *Au cœur des ténèbres*, Paris, Gallimard, 1948 (1925).

DUHAMEL Georges,

- *Scènes de la vie future*, Paris, Mercure de France, 1930.

GIDE André,

- *Voyage au Congo suivi de Retour au Tchad (carnets de routes)*, Paris, Gallimard, 1927 et 1928, (coll. « Folio »).

LUCRECE,

- *De rerum natura (De la nature)*, Paris, Flammarion, traduit et commenté par José Kany-Turpin, 1997, (coll. « Garnier »).

MORAND Paul,

- *New York*, Paris, Flammarion, 1988, (coll. « Garnier »).

PROUST Marcel,

- *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, in : *A la recherche du temps perdu*, Tome I, Paris, Gallimard, 1987, (coll. « Bibliothèque de la Pléiade »).

RIMBAUD Arthur,

- *Poésies, Une saison en enfer, illuminations*, Paris, Gallimard, (coll. « Poésie »), 1984.

SHAKESPEARE William,
- *Othello*, Paris, Flammarion, 1993.

STEVENSON Robert Louis,
- *Le cas étrange du Dr Jekyll et de Mr Hyde (1886)*, Paris, Le livre de poche, 1988.

Table des matières

Remerciements. **9**

Sommaire. **11**

Introduction. **13**

Première partie. **27**

Structuration d'un espace romanesque : définition des composantes spatio-temporelles de l'œuvre célinienne – *Voyage au bout de la nuit*, *Mort à crédit*, *Casse-pipe*, *Guignol's band*. **29**

A/ Le Voyage à l'œuvre : de l'espace-lieux vers la structuration de l'œuvre. **33**

1) Construction d'une circularité. **36**

a) Flandres : exploration du corps blessé. **37**

1. Le sens de la blessure : construction d'une identité spatio-corporelle [*Le front*]. **37**

1.1 Du corps héroïque au corps blessé. **37**

- 1.2 Ambivalence de la blessure et ambiguïté spatio-temporelle de l'espace guerrier. **40**
 - 1.2.1 Blessure par éclat. **43**
 - 1.2.2 Blessure par déliquescence. **47**
 - 1.2.3 Ambiguïté spatio-temporelle de l'espace guerrier. **50**
 - 1.3 Une négation infinie : entre clôture et ouverture. **52**
 - 2. Le sens du désastre [*L'Arrière*]. **53**
 - 2.1 Expérience initiatique. **53**
 - 2.2 Du « passé immémorial » de la guerre au drame de la représentation. **56**
 - b) L'Afrique : de l'accentuation de la blessure par déliquescence au délire fantasmatique. **59**
 - 1. L'*Amiral Bragueton* : une esthétique du « déchet ». **59**
 - 1.1 La libération du corps par la déliquescence. **59**
 - 1.2 L'« aveu biologique » du voyage. **63**
 - 2. « La colonie de la Bambola-Bragamance » : exposé d'un matérialisme incorporel. **67**
 - 2.1 Dissolution du discours et valeur substantielle de l'Afrique. **67**
 - 2.2 Une vision endotique de l'Afrique. **70**
 - 2.3 D'une impossible description vers la solution du fantasme. **73**
 - 2.4 Vers l'utopie d'un corps incorporel. **83**
 - c) L'Amérique : de l'éclat idéalisant à la neutralisation d'une blessure. **84**
 - 1. « L'*Infanta Combitta* » : répétition et idéalisation. **84**
 - 2. Les travers du Nouveau monde : derrière le double sens de l'éclat. **88**
 - 2.1 New York : ville éclatante ou ville éclatée ? **88**
 - 2.2 New York : les limites exclusives de l'espace. **91**
 - 2.3 New York : l'expérience de la marginalité. **95**
 - 2.4 Detroit : de la neutralisation de l'éclat à l'actualisation du cercle. **99**
 - d) Synthèse : pour un voyage régressif. **103**
- 2) Construction d'un centre corporel. **107**
- a) Détermination d'un centre : la Place Clichy. **108**
 - 1. Centre identitaire. **109**
 - 2. Centre narratif. **110**

- 3. Centre spatio-temporel. **111**
 - b) Approfondissement substantiel du centre : la banlieue de Rancy. **112**
 - 1. Spatialité : la profondeur de la Garenne-Rancy. **114**
 - 1.1 Une profondeur spatiale : prolongement d'un centre. **114**
 - 1.2 Une profondeur thématique : condensation et charge centrale. **117**
 - 2. Temporalité : un temps immobile contre la progression du récit. **119**
 - 2.1 Contre la « flèche du temps » : le présent avorté de Rancy. **119**
 - 2.2 D'un temps diachronique vers un temps synchronique : une libération possible ? **121**
 - 3. Les potentiels fictifs de Rancy : espace transitoire. **122**
 - 3.1 Descente vers une vérité fictionnelle. **122**
 - 3.2 Décrochage transgressif de la fiction. **125**
 - c) Synthèse : recentrement et décrochage. **127**
- 3) De l'annulation d'une structure circulaire vers la libération du texte. **129**
- a) Métamorphose d'un espace de représentation : de la répétition circulaire à son annulation. **130**
 - 1. Des liens thématiques entre les lieux pour un redoublement circulaire. **130**
 - 1.1 D'un voyage externe vers un voyage interne. **130**
 - 1.1.1 L'autorité implicite de Rancy. **130**
 - 1.1.2 Des lieux sous le signe de la profondeur. **133**
 - 1.2 Des rayons thématiques. **135**
 - 1.3 Redoublement circulaire. **140**
 - 1.4 Figuration schématique d'un redoublement circulaire. **143**
 - 2. Métamorphose sémantique et annulation structurelle. **145**
 - b) Impulsion et énergie du déplacement : une circulation métamorphique. **147**
 - 1. Robinson : projection fonctionnelle du centre romanesque. **147**
 - 2. Robinson : métaphore de l'écriture et conducteur de la poétique célinienne. **149**
 - c) Les marques d'une libération en puissance : le détachement ascensionnel de la fiction. **153**

B/ Dialogues chronotopiques : de la transgression d'une structure mémorielle à l'émergence de la fiction. **159**

1) *Mort à crédit* : déclinaison problématique d'un modèle structurel. **165**

a) Autour du Passage des Bérésinas : réitération du cercle cloisonnant. **166**

1. La construction d'un espace circulaire : Puteaux, Courbevoie, Babylone. **166**

2. L'impossible Passage des Bérésinas : interprétation onomastique. **172**

3. Entre répétition et itération : cloisonnement et transgression. **176**

3.1 Première scène de dispute : un énoncé répétitif sous un point de vue extérieur. **177**

3.2 Deuxième scène de dispute : un énoncé itératif sous un point de vue central. **180**

3.3 Troisième scène de dispute : resserrement répétitif et dépassement itératif. **182**

4. Les vacances en bord de Manche : l'impossible décentrement ou l'emprise du cercle familial. **184**

4.1 Rêve d'envol. **185**

4.2 Rêve de mer. **187**

b) L'Angleterre : approfondissement et disparition du centre subjectif. **191**

1. Le « chronotope du gouffre » : annonce et interprétation. **191**

2. Rochester : pouvoir métamorphique du gouffre. **195**

2.1 La gare de Rochester : élaboration architecturale d'un vertige. **195**

2.2 Nuance et métamorphose chronotopique. **198**

3. Mutisme et mutation chronotopique. **201**

c) Autour de Courtial des Pereires : les déboires d'une fictionnalité immanente et ascensionnelle. **205**

1. Le « chronotope du seuil » ou l'élan de la fiction. **205**

1.1 Du chronotope du gouffre au chronotope du seuil. **205**

1.2 L'escalier de la fiction. **209**

2. La place présumée de la fiction célinienne. **211**

2.2 Rêverie nostalgique : une fiction au passé. **211**

2.3 Fabulation théâtrale : une fiction au présent. **213**

2.4 Récit légendaire : une fiction au futur. **215**

3. Du personnage Courtial aux données verticales de l'espace représenté. **219**
 - 3.1 Merveilleux scientifique ou fantastique ? **219**
 - 3.2 Un portrait ambigu pour une spatialisation verticale. **223**
4. Libération d'un espace de représentation ? **225**
 - 4.1 Tentatives ascensionnelles : le sphérique. **225**
 - 4.2 Trésor en profondeur : la Cloche sous-marine. **227**
 - 4.3 Retour à la terre : le « familistère » de Blême-le-petit. **229**

2) *Casse-pipe* : une chute libératrice ? **232**

- a) D'un lieu éclaté vers un lieu déliquescent [*Du corps de garde vers l'espace de la cour*]. **236**
 1. Eclatement hiérarchique de l'espace [*Corps de garde*]. **236**
 - 1.1 Division spatiale. **236**
 - 1.2 Division linguistique. **239**
 - 1.3 Rébellion imaginaire de l'écriture. **242**
 2. Les données problématiques d'un parcours : de l'éclat à la déliquescence [*La cour*]. **244**
 - 2.1 Fragmentation et chute. **244**
 - 2.2 Errance et chute. **246**
 - 2.3 De l'eau cassante à l'eau déliquescente. **248**
- b) De l'acceptation de la déliquescence aux potentiels libérateurs de l'éclat [*L'écurie*]. **249**
 1. Une déliquescence heureuse ? **249**
 - 1.1 Le corps loin de l'esprit. **249**
 - 1.2 L'incorporation baptismale dans l'écurie. **251**
 - 1.3 Profondeur organique et cocon utérin. **252**
 2. Un éclat heureux ? **253**
 - 2.1 Indices proleptiques d'une échappée. **253**
 - 2.2 Réveil par éclat et libération ascensionnelle. **256**

- 3) *Guignol's band* : la libération a-structurelle de la fiction. **261**
- a) Provocation d'un cadre romanesque. **263**
 - b) Provocation d'un cadre identitaire. **268**
 - 1. Valeurs maternelles de l'espace : le soin de la profondeur [*A la croisière pour Dingby*]. **270**
 - 2. Valeurs paternelles de l'espace : la subordination à une hauteur [*Pension Leicester*]. **273**
 - 3. L'espace londonien : un refuge paradoxal. **276**
 - c) Mouvement d'errance. **278**
 - 1. L'errance : mode d'ouverture. **279**
 - 2. L'ouverture spatio-temporelle de Greenwich. **284**
 - 2.1 De l'ordinaire à l'inédit. **284**
 - 2.2 Du désordre à l'utopie. **286**
 - 2.3 Ouverture sensorielle pour un espace-temps a-structurel. **288**
 - d) Métamorphose de l'espace londonien : la construction d'un espace fictif. **290**
 - 1. Une amnésie forcée pour le soin de la fiction. **291**
 - 1.1 La contrainte de l'oubli. **291**
 - 1.2 L'indifférence de la Patrie. **292**
 - 1.3 L'indifférence de Sosthène. **293**
 - 1.4 L'indifférence de Virginie. **294**
 - 2. Puissance fictive : un détachement ascensionnel imaginaire et poétique. **296**
 - 2.1 Une spiritualité orientale. **297**
 - 2.2 Une apologie du corps. **299**
 - 3. Actualisation de la fiction : métamorphose spatio-temporelle et poétique. **304**
 - 3.1 Contamination entre mémoire et fiction. **304**
 - 3.1.1 Le Passage londonien. **304**
 - 3.1.2 Entre *Hyde Park* et le *Touit-Touit Club*. **307**
 - 3.1.3 Au *Moore and Cheese*. **310**
 - 3.2 Condensation mémorielle et explosion fictive. **312**

Deuxième partie. **319**

Mouvement central d'un espace romanesque : déstructuration spatio-temporelle et libération sensitive – *Féerie pour une autre fois*. **321**

A/ D'une lecture diachronique vers une lecture synchronique de l'espace romanesque à partir d'un centre corporel. **327**

1) De l'évidement diachronique au postulat synchronique de l'écriture célinienne. **327**

a) Représentation schématique. **327**

b) Focalisation progressive sur la phase libératrice de l'espace de représentation célinien. **331**

1. Figure [A]. **331**

2. Figure [B]. **332**

3. Figure [C]. **332**

4. Figure [D]. **333**

5. Synthèse. **333**

2) La corrélation chronotopique du corps au centre de l'espace de représentation célinien. **334**

a) L'espace-temps du *Voyage* à partir de l'élément corporel. **336**

b) L'espace-temps du triptyque *Mort à crédit*, *Casse-pipe*, *Guignol's band* à partir de l'élément corporel. **338**

1. Spatio-temporalité charnelle du triptyque mémoriel. **338**

2. Spatio-temporalité charnelle de *Mort à crédit*. **339**

3. Spatio-temporalité charnelle de *Casse-pipe*. **340**

4. Spatio-temporalité charnelle de *Guignol's band*. **341**

c) Recentrement et ouverture du premier cycle romanesque célinien, à partir de l'élément corporel. **342**

3) Du corps vers une lecture synchronique de la spatio-temporalité célinienne. **343**

a) Vers un corps désapproprié pour un espace-temps ouvert. **343**

b) De l'ouverture de l'espace-temps au mode synchronique de l'écriture. **345**

B/ De la construction organique de l'espace romanesque à sa transformation. **349**

1) Définition d'un « organisme autobiographique ». **350**

a) Organisme et écriture autobiographique. **350**

b) La métaphore de l'organisme célinien : mise à l'épreuve de présupposés conceptuels. **352**

2) Contre la dimension normative de l'organisme ou la transformation du mouvement autobiographique célinien. **355**

a) Attrait et rejet du corps social. **356**

b) De l'étouffement à la libération du corps individuel. **361**

c) Du corps individuel vers un corps cosmique. **365**

3) Dissolution du mouvement autobiographique et ouverture du texte à la fiction. **371**

a) Dissolution spatiale du « je » autobiographique. **371**

1. De la dispersion au vide désiré de la fiction. **371**

2. Le pouvoir de « l'atome ». **372**

b) Dissolution temporelle du « je » autobiographique. **378**

C/ Construction sensitive d'un espace romanesque : un texte lu comme un « corps sans organes ». **387**

1) Nature et fonction du « corps sans organes » dans le texte célinien. **392**

a) Qu'est-ce qu'un « corps sans organes » ? (Nature). **392**

1. Le corps sans organes : une pratique de l'écriture contre toute définition. **392**

1.1 Une écriture comme danse de l'envers. **393**

1.2 Une écriture comme dissonance musicale. **399**

1.3 Une écriture comme « théâtre de la cruauté ». **404**

2. Acheminement du texte vers un corps sans organes : la déstratification d'un espace romanesque. **408**

2.1 La désarticulation événementielle. **409**

2.2 La pratique du sens : une spatialisation haptique. **412**

2.3 Le mouvement nomade. **421**

2.3.1 Vitesse. **421**

2.3.2 Espace lisse ou / et espace strié. **423**

2.3.3 Espace troué. **425**

3. Une déstratification partielle. **428**

b) Le corps sans organes comme « désir » du texte (Fonction). **429**

1. Une lecture positive du désir à partir du corps sans organes. **430**

1.1 Le cri solitaire du désir. **430**

1.2 Contre la « triple malédiction » du désir. **433**

2. Le grotesque comme « plan de consistance » du désir. **438**

2.1 Grotesque bakhtinien chez Céline ? **440**

2.2 Grotesque kayserien chez Céline ? **445**

2.3 Grotesque célinien ou « réalisme loufoque » dans *Féerie* **450**

2) Intensité et étendue du corps sans organes pour une nouvelle définition de la spatio-temporalité célinienne. **454**

a) Corps sensible, corps propre, corps sans organes. **454**

b) L'intensité du corps sans organes : pour une écriture sensitive et intuitive. **457**

1. Un texte conçu comme un corps sans organes : vers une intensité d'écriture. **458**

2. Intensité et neutralité pour une écriture sensitive. **460**
3. Intensité et instantanéité pour une écriture intuitive. **467**
 - 3.1 Intensité de l'instant. **467**
 - 3.2 Intuitivité de l'instant. **469**
 - 3.3 Désir d'instant. **473**
- c) L'étendue du corps sans organes : d'une poétique de l'instant au dessaisissement phénoménologique de l'écriture. **475**
 1. *Féerie I* : La construction de l'instant : d'une étendue vers une intensité. **475**
 - 1.1 Annulation de la durée et d'une étendue narrative. **475**
 - 1.1.1 Rétention. **477**
 - 1.1.2 Protension. **482**
 - 1.2 Construction du point « instant » et d'une intensité énonciative. **485**
 2. *Féerie II* : Le déploiement de l'instant : de l'intensité à l'étendue ? **488**
 - 2.1 Etirement instantiel du récit. **488**
 - 2.1.1 Suspension instantielle. **488**
 - 2.1.2 Décentrement instantiel. **491**
 - 2.2 Dédoublement intensif du récit. **493**
 - 2.2.1 Dessaisissement émotionnel. **493**
 - 2.2.2 Rejet du double. **496**
 - 2.2.3 Quête du double. **497**
 - 2.2.4 L'unité émotive du Même et de l'Autre. **498**
 - 2.3 Mouvement centripète et mouvement centrifuge : une étendue au service de l'intensité. **500**
 3. Intensité extensive du corps sans organes ou le régime dynamique de la fiction célinienne. **505**

D/ L'espace « orgique » de *Féerie* pour une esthétique jubilatoire. **509**

- 1) D'un « trou » narratif vers une illimitation descriptive. **509**
 - a) Un « trou » narratif. **509**
 - b) Une illimitation descriptive. **512**

c) La « représentation orgique ». **515**

2) Le ravissement de la représentation orgique. **516**

a) Du rythme à l'émotion. **516**

b) De l'émotion au ravissement. **517**

Troisième partie. **523**

Ecrire sur les ruines d'un espace romanesque – *D'un château l'autre, Nord, Rigodon*. **525**

A/ Fonctionnement cognitif de la représentation : la recherche d'une abstraction. **529**

1) Le rêve d'une abstraction. **529**

a) Retour au récit pour une abstraction. **529**

1. Distance spatio-temporelle : du centre référentiel de l'énonciation à l'horizon du récit. **529**

2. L'objection du récit de Meudon : les défauts d'une abstraction cognitive. **538**

b) L'abstraction accentuée du récit de voyage et du récit historique. **540**

1. D'un ailleurs relatif vers un ailleurs absolu. **540**

2. L'ailleurs de la représentation : voyage utopique / uchronique ou voyage hétérotopique / hétérochronique ? **541**

2) Le voyage historique : utopie et uchronie de la représentation. **544**

a) Horizon spatial et abstraction du récit. **545**

1. Motivation du voyage : le tropisme du Nord. **545**

2. Sens du voyage : une direction ascensionnelle. **548**

- 2.1 Remontée vers Hohenlychen. **548**
 - 2.2 Remontée vers Zornhof. **550**
 - 2.3 Remontée vers Rostock. **552**
 - 2.4 Remontée finale vers Copenhague. **556**
 - 2.4.1 Hanovre. **557**
 - 2.4.2 Hambourg. **558**
 - 2.4.3 L'écriture à « contre-courant » de *Rigodon*. **560**
- b) Horizon temporel et abstraction du récit. **564**
- 1. Etirement du récit vers le passé : d'une Histoire intensive vers une Histoire conceptualisée. **564**
 - 1.1 De l'intensité de la « chronique-mémoire » à la déréalisation de l'Histoire. **565**
 - 1.1.1 Céline chroniqueur ? **565**
 - 1.1.2 Intensité de la chronique. **566**
 - 1.1.3 Chronique nécrologique. **568**
 - 1.1.4 De la chronique à l'uchronie de la représentation. **569**
 - 1.2 L' « inversion historique » : remaniement conceptuel de l'Histoire pour une durée uchronique. **570**
 - 2. Etirement du récit vers le futur : le mouvement progressif de l'Histoire. **574**
 - 3. La déréalisation de la « flèche du temps » : l'uchronie d'une durée. **578**
- 3) Le voyage d'exil : hétérotopie et hétérochronie de la représentation. **582**
- a) L'horizon spatial de la représentation nié par l'hétérotopie de la prison. **582**
 - 1. Unité hétérotopique : la prison. **582**
 - 2. Un mouvement hétérotopique : la clôture. **584**
 - 3. Problème hétérotopique : de la « mauvaise place » à l'enfermement. **587**
 - 3.1 Condamnation pour une « mauvaise place ». **588**
 - 3.2 Condamnation pour « incarnation ». **591**
 - 3.3 De l'emplacement à l'enfermement. **594**
 - 4. Solution hétérotopique : la « chute » sous la pression de l'enfermement. **596**
 - 4.1 Baden-Baden : tentation en paradis. **597**
 - 4.1.1 Le lieu endormi. **597**

- 4.1.2 L'éveil de la tentation. **598**
- 4.2 Grünwald : sursis en purgatoire. **601**
- 4.3 Zornhof : chute éternelle en enfer. **602**
- b) L'horizon temporel de la représentation nié par l'hétérochronie de la mort. **606**
 - 1. Résistance du passé : la répétition morbide de l'Histoire. **606**
 - 1.1 Constance du passé et immobilisme temporel. **607**
 - 1.2 La répétition du « même en pire » ou l'hétérochronie du crime historique. **609**
 - 2. Un avenir tronqué : l'annonce morbide de l'Histoire. **612**
 - 2.1 La vision proleptique de Caron. **614**
 - 2.2 La mortification proleptique de Felixruhe. **618**
 - 2.3 La prophétie raciste du métissage. **620**
 - 3. La mort du présent : ruine hétérochronique de l'exil. **623**
- 4) Le non-lieu de la représentation à travers une esthétique des ruines. **627**
 - a) La ruine : le non-lieu de l'exil. **627**
 - b) La ruine : surdétermination et neutralisation spatiale. **629**
 - c) La ruine : surdétermination et neutralisation temporelle. **631**
 - d) La ruine : surdétermination et neutralisation subjective. **632**

B/ Investissement affectif de l'espace de représentation : la déstabilisation d'une structure cognitive. 639

- 1) Appropriation affective d'une structure romanesque. **639**
 - a) Le resserrement affectif de la représentation. **640**
 - 1. L'uniformisation de l'espace représenté. **640**
 - 2. L'uniformisation de la représentation. **642**
 - 3. Un exemple : de l'uniformisation de la représentation à la disparition du « je » énonciatif. **644**
 - b) La tension affective de la représentation. **648**
 - 1. De l'horizon du récit vers le centre énonciatif de la représentation. **648**

2. Une représentation sous tension. **651**
3. D'une représentation conceptuelle vers une présentation sensitive. **653**
 - 3.1 Libération chronotopique de la représentation : le rappel du corps sans organes. **653**
 - 3.2 Lecture charnelle du *Lowën* et de la gare [*D'un château l'autre*]. **656**

2) Détournement affectif d'une structure romanesque. **660**

- a) Déstructuration de l'espace de représentation : les marques de la discontinuité et du désordre. **660**
 1. Discontinuité énonciative : division et amalgame entre récit et discours. **661**
 - 1.1 Digression discursive d'un récit. **661**
 - 1.2 Conversion entre discours et récit. **664**
 - 1.3 Conversation entre un narrateur et son récit. **665**
 2. Discontinuité narrative : dédoublement narratif et désordre libertaire. **666**
 - 2.1 L'ancrage de Meudon : le récit d'un corps énonciatif. **666**
 - 2.2 Vieillesse du corps énonciatif et instabilité narrative. **669**
 - 2.3 Désordre narratif et récit d'un désordre. **671**
- b) Dynamique de l'espace de représentation : d'une spécificité rythmique à l'illustration d'un « rigodon ». **676**
 1. Spécificité rythmique. **676**
 - 1.1 Retardement diégétique et phrastique. **676**
 - 1.1.1 L'aspect inchoatif du récit. **676**
 - 1.1.2 L'aspect inchoatif de la phrase. **679**
 - 1.1.3 Une durée instantielle : mode de ralentissement. **681**
 - 1.2 Accélération diégétique et phrastique. **682**
 - 1.2.1 L'aspect terminatif du récit. **682**
 - 1.2.2 L'aspect terminatif de la phrase. **685**
 - 1.2.3 Une durée elliptique : mode d'accélération. **686**
 - 1.3 Analyse linguistique d'une vitesse paradoxale : l'outil exclamatif chez Céline. **687**
 2. Le « rigodon » : mouvement en surplace de la représentation et envolée énonciative. **692**
 - 2.1 La « danse macabre » du rigodon. **692**

2.2 Le rigodon à travers un voyage continu-discontinu [*Rigodon*]. **696**

2.2.1 Continuité du voyage : direct à l'émotion ! ou la mort de la représentation. **697**

2.2.2 Discontinuité du voyage : l'art des traverses ou la vitalité de la représentation. **699**

Conclusion. 709

Bibliographie. 717

I. Ecrits de Louis-Ferdinand Céline. 717

A. Œuvres romanesques. **717**

B. Œuvres non romanesques. **717**

C. Correspondance, entretiens, articles. **718**

1- Recueils. **718**

2- Revues. **719**

3- Ouvrages. **719**

II. Documents historiques, biographiques, photographiques, radiophoniques, cinématographiques autour de Louis-Ferdinand Céline. 720

A. Ouvrages individuels. **720**

B. Ouvrages, documents collectifs et revues. **720**

III. Etudes critiques consacrées à Louis-Ferdinand Céline. 721

A. Ouvrages individuels. **721**

B. Ouvrages, documents collectifs, actes de colloques et revues. **724**

1- Ouvrages collectifs. **724**

2- Actes de colloque. **724**

3- Revues.	725
C. Détail des articles consultés.	726
D. Travaux universitaires.	738
IV. Etudes linguistiques, sémiotiques, littéraires et philosophiques.	738
A. Ouvrages individuels.	738
B. Ouvrages collectifs, actes de colloque et revues.	745
C. Détail des articles consultés.	746
D. Travaux universitaires.	753
V. Dictionnaires, grammaires et manuels universitaires cités.	753
VI. Lectures croisées : œuvres littéraires citées.	754
Table des matières.	757

