

# Anna Kukułka-Wojtasik

---

## Misère de la condition humaine chez Céline

---

Acta Universitatis Lodzianis. Folia Litteraria Romanica 3, 143-154

---

2004

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

*Anna Kukulka-Wojtasik*  
Université Nicolas Copernic, Toruń

### MISÈRE DE LA CONDITION HUMAINE CHEZ CÉLINE

Qui dit misère dit Céline et qui dit Céline dit misère.

« Voulez-vous que j'écrive comme Mauriac ? ! » s'était récrié Céline quand on lui reprocha, une fois de plus, les incorrections de son texte, la désarticulation de la syntaxe et la grossièreté du vocabulaire. « Comment se fait-il – écrivit un critique à la parution de *Mort à crédit* – que ce médecin s'exprime lui-même si bassement ? »<sup>1</sup> Céline, fâché par incompréhension de la critique, s'expliqua plusieurs fois sur son objectif du renouvellement du langage. L'ancienne littérature est morte, ou peu s'en faut, car elle est écrite dans une langue de traduction, celle d'Amyot, qui est devenue l'archétype du français académique dont l'usage impose non seulement la structure de la langue mais aussi le choix des sujets. A ce traducteur de Plutarque, Céline oppose Rabelais, créateur de la langue vivante, donc vulgaire et crue, seule capable d'exprimer l'émotion de l'auteur devant la vie. Il écrit dans sa lettre à André Rousseaux, au lendemain du scandale de *Mort à crédit*, que « le langage académique, usuel – le beau style » ne peut pas servir à rédiger les romans, ceux qui sont écrits ne sont pas de vrais romans, ce sont « des projets des romans » car « leur langue est impossible, elle est morte, aussi illisible (en ce sens émotif) que le latin ». « Tout le travail reste à faire », lance-t-il dans la même lettre<sup>2</sup>.

A la misère du monde, ou plutôt aux misères de l'homme et de sa civilisation, correspond la misère de la littérature. Misère dans son sens célinien, plurivalent et ambigu : misère de forme et misère de contenu. Le sujet de ses oeuvres paraît

---

<sup>1</sup> Eugène Marsan, dans son article paru in *Comoedia*, 12 mai 1936, cité d'après Henri Godard, *Notice à Mort à crédit*, in Céline, *Romans I*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1981, p. 1403.

<sup>2</sup> Lettre à André Rousseaux, *Appendices aux Romans I* de Céline, p. 1119-1120.

être la misère elle-même, généralisée et universelle, si dense et si soutenue qu'elle devient dérisoire. Les formes classiques et consacrées avec leurs « caractères bien définis... élégance... mesure... joliesse... etc. » sont inadéquates et fausses, inaptés pour décrire le monde. Celles qui sont authentiques se réfèrent aux créateurs antérieurs à la Renaissance qui fit naître le classicisme, « à Rabelais, à Villon, à Breughel » qui étaient orduriers et cruels et qui parlaient « vert ». La forme dérive du sujet. « Que le monde change d'âme, je changerai de forme » s'exclame Céline. Et celui qui prétend être « né peuple » ajoute: « Je ne fais pas de la littérature de repos »<sup>3</sup>.

Au début du XX<sup>e</sup> siècle apparaissent des romans écrits par des auteurs issus de la classe ouvrière qui, tel Charles Péguy ou Léon Frapié, solidaires de la misère des siens, la décrivent dans la langue académique soutenue qui n'est sûrement pas la langue populaire élémentaire, incorrecte et segmentée, calquée sur l'oral. Nous avons une belle illustration de cet écrit populaire dans *Bubu de Montparnasse* de Charles-Louis Philippe qui intercale dans son texte, écrit dans le français littéraire, une lettre authentique d'une prostituée, avec toutes ses fautes d'orthographe, de grammaire, de syntaxe, au vocabulaire simpliste, sans ponctuation, sans aucun souci de style<sup>4</sup>. Cette lettre qui tranche dans le texte soigné de l'écrivain, donne la mesure du vrai écrit du peuple. Le même effet, quoique dans le sens inverse, produit dans le texte incorrect de *Mort à crédit* la lettre du père de Ferdinand, Auguste, écrite dans le beau français académique : vocabulaire recherché, plusieurs effets de style, questions rhétoriques. Accompagnée de petits commentaires, en parenthèse, non seulement elle détonne mais devient comique, plus, burlesque. Elle semble parodie du français littéraire, tel qu'on l'enseigne en classe de rhétorique, au lycée.

Or, le texte de Céline ne reproduit pas le langage populaire, il imite bien le rythme et la verve de l'oral, mais reste étranger à l'écrit français élémentaire et incorrect du peuple. L'analyse de textes céliniens révèle la syntaxe désarticulée, des écarts de langue, le vocabulaire vulgaire mais en même temps un ajustement très savant des adjectifs, un maniement très particulier de temps et d'adverbes, des effets du style qui révèlent maintes réminiscences, « bassement littéraires »<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> Lettre à Léon Daudet, *ibid.*, p. 1121.

<sup>4</sup> A titre d'exemple nous en citons quelques phrases: « ...Que j'ai pleurer depuis ce jour pourtant il est trop tard il faut bien que je m'y résigne aussi je te cause comme cela parce que je suis sûr que c'est toi qui me l'a donné et qui avara fait mon malheur dans la vie. Puis des jours de souffransse vont sécoulés encore pour moi et encore pour d'autre qui souffriront que le les plains ses gens doivent souffrir à cause de toi car moi les gens qui savent que tu mas causer ce mal t'en veulent plus que moi encore mais je nécoute le conseil de personne et c'est pourquoi je souffre en sillage », Jean-Louis Philippe, *Bubu de Montparnasse*, Fasquelle, 1927; cf. aussi Nelly Wolf, *Le peuple dans le roman français de Zola à Céline*, chap. *L'écrit du peuple*, PUF, coll. « Pratiques théoriques », 1990.

<sup>5</sup> L'expression est de A. Laubreaux qui parle dans sa critique de *Mort à crédit* parue le 9 ~~juin~~

Quelle langue écrit-il, cet écrivain, si parmi les expressions ordurières et des onomatopées figurent des emprunts à Montaigne ou à Proust, des passés simples, des imparfaits de subjonctif ainsi que des figures rhétoriques de haute volée comme zeugmas ou métaphores ? Ce langage qui est entré désormais dans la littérature dans toute sa grandeur de nouveauté et de scandale, détonne toujours. Il est l'invention de Céline, ni populaire, ni académique, il est imaginaire, donc fictif<sup>6</sup>.

La misère de Céline est fictive, comme est fictif le langage, inspiré du populaire, mais étranger aux « miteux ». Elle est imaginaire, laborieusement structurée, vraie dans son objectif totalitaire de dénoncer le mal, mais inadéquate et comique dans les détails, tout comme elle est absurde et dérisoire dans sa dimension hyperbolique.

La misère est universelle et fatale, elle concerne le corps, l'âme, la matière, tout objet, toute activité, tout produit humains. Prenons, à titre d'exemple, le premier composant de cet univers des misères, la pauvreté dans son sens de l'indigence, donc de privation de moyens de vivre qui provoque la faim, le froid, la souffrance matérielle et psychique. L'examen rapide de cette « mistoufle » nous servira d'introduction à l'analyse de la misère fondamentale, la mort. Nous ne prenons en considération que la misère de l'enfance telle qu'elle est présentée dans *Mort à crédit*. Elle fera désormais partie de la légende de Céline qui y fait maintes fois allusion dans ses oeuvres et dans ses interviews. « Faillite. Faillite. Faillite. Il y avait toujours de la faillite autour de moi quand j'étais gosse », dit-il dans une interview publiée par le *Monde* le 10 décembre 1932 après la publication du *Voyage au bout de la nuit*<sup>7</sup>. Il le répétera jusqu'à l'année de sa mort comme dans cette interview accordée en 1961 à J. Darrilhaude : « J'ai commencé dans la misère... Féroce... Féroce... on avait à peine de quoi bouffer... C'était la misère... plus dur que la misère... c'était la misère digne... c'est affreux... C'est à dire... j'ai mangé, moi, toute ma vie j'ai mangé des nouilles »<sup>8</sup>. Misère affreuse, féroce, abominable mais... son élément intrinsèque constituent les nouilles.

« La mistoufle » dans *Mort à crédit* est liée à la personne du protagoniste, elle semble naître avec lui. « Avec ma naissance en plus on s'enfonçait dans la mistoufle »<sup>9</sup>. La mère malade, handicapée, crachait du sang. Elle se surmenait

1936 dans *La Dépêche de Toulouse* « d'un style exécrable... rempli de procédés bassement littéraires ». Cité d'après H. Godard, *Notice à Mort à crédit*, in Céline, *op. cit.*, p. 1403.

<sup>6</sup> H. Godard qualifie ce langage d'« inventif ». Cf. *Poétique de Céline*, chap. *Les français de Céline*, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1985.

<sup>7</sup> Cité d'après F. Vitoux, *La vie de Céline*, Grasset, 1988, p. 45.

<sup>8</sup> Cahiers de l'Herne, *Céline, des pays ou personne ne va jamais*, éd. de l'Herne, 1963-1965-1972, p. 523.

<sup>9</sup> Céline, *Mort à crédit*, p. 550.

pour faire vivre son fils « c'est naïtre qu'il aurait pas fallu »<sup>10</sup> conclut celui-ci. L'image est atroce mais c'est là que surviennent les détails. Les nouilles tout d'abord. Les repas de la famille manquent de raffinement, on mange des nouilles, de la ratatouille, de la « panade aux oeufs », des confitures<sup>11</sup>. Les mets sont nauséabonds. « Il fallait une bonne gorgée de vin rouge pour s'empêcher de les vomir »<sup>12</sup>. Au Passage Bérésinas, nom qui rappelle bien la débâcle impériale, la famille habite un logement de trois pièces reliées par « un tire-bouchon ». Le logement et surtout le Passage sont immondes. « Le Passage, c'est pas croyable comme croupissure. C'est fait pour qu'on crève, lentement mais à coup sûr, entre l'urine des petits clebs, la crotte, les glaviots, le gaz qui fuit. C'est plus infect qu'un dedans de prison »<sup>13</sup>. L'image s'agrandit, l'on se retrouve dans la scatologie. « C'était quand même un genre d'égout le Passage des Bérésinas. La pisse ça amène tout le monde. Pissait qui voulait sur nous, mêmes les grandes personnes ; ... On entrait pour ça... On y faisait caca couramment. On aurait eu tort de nous plaindre »<sup>14</sup>. L'univers de Ferdinand est conçu pour l'asphyxier.

Il arrivait que le besoin des vêtements se faisait sentir cruellement. Le plus grand problème pour Ferdinand étaient les « tatanes ». « Il me fallait d'abord des godasses ! On est retournés au Prince Consort... Les 'Broomfield' quand même étaient un peu coûteuses... surtout pour deux paires à boutons !... Et cependant dès qu'on se déploie, c'est des trois, quatre paires qu'il faudrait ! »<sup>15</sup> Parfois il fallait acheter des vêtements, se mettre « à neuf ». « Pour le complet, les pantalons, j'ai été me faire mes mesures, aux Classes Méritantes, près des Halles, c'était la maison garantie, la réputation centenaire, surtout pour toutes les cheviottes et même les tissus 'habillés', vêtements pratiquement inusables... 'Trousseaux de travailleurs' ça s'appelait... Seulement comme prix c'était salé ! Ca faisait un terrible sacrifice »<sup>16</sup>.

Du début à la fin du roman les malheurs n'arrêtent pas d'accabler la famille. « Ils se recroquevillaient dans le malheur, ils se décomposaient, ils se mutilaient du désespoir, ils se morfondaient féroceement pour opposer moins de surface »<sup>17</sup>. Les catastrophes pleuvaient, ils devaient hypothéquer l'immobilier, mettre les bijoux en gage. « Le chronomètre à mon père il ne quittait plus le mont-de-

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 552.

<sup>11</sup> L'on pourrait compléter le menu de la famille par le contenu de leurs vomissements pendant la fameuse traversée de la Manche. L'on y voit, à part les nouilles à la sauce tomate, évidemment, aussi de la salade, un rouget entier, du ragoût et autres. Détails alimentaires aussi dégoûtants que comiques., *ibid.*, p. 622-625.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 554.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 568.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 572.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 790.

<sup>16</sup> *Ibid.*, pp. 790-791.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 775.

piété !... La bague à ma mère non plus... Des hypothèques sur Asnières, ils en avaient pris d'autres encore »<sup>18</sup>. Cette énumération de malheurs nous renseigne sur l'état financier des parents, pour se déposséder il faut tout d'abord posséder quelques biens.

Récapitulons. La famille possédait un magasin avec un appartement au-dessus, petit, mais de trois pièces quand même, quelques bijoux, un immobilier reçu en héritage. Si l'on achète les chaussures ce sont toujours deux paires, si c'est un complet veste pantalon, l'on le prend sur mesure. « La mistoufle » de Ferdinand est bien celle de la petite bourgeoisie. Elle est loin de la famine et des haillons du peuple, de ces « miteux » au nom de qui il prétendait dénoncer le scandale de la misère. Elle réside dans l'appréhension du réel, dans la vision noire et féroce de l'auteur. Elle est imaginaire et subjective – sûrement, burlesque et comique – peut-être, mais elle ne possède aucun fond matériel, elle flotte en l'air comme les villageois de Chagall, réalistes mais pourtant surréels.

Ce préambule nous permet de mieux saisir le côté illusoire et fantaisiste de la misère célinienne qui concerne aussi bien la misère fondamentale, la mort. Obsédé par Thanatos, Céline se prononce plusieurs fois sur le sujet. Tout d'abord la mort est la fin absurde de l'existence absurde, « la vérité de ce monde est la mort » proclame Bardamu<sup>19</sup>. Déjà absurde en elle-même elle est teintée d'autres absurdités bouffonnes, burlesques ou macabres. Le plus paradoxal, mais ultime, semble l'aveu fait à Robert Poulet durant leurs entretiens familiaux: « Croyez-moi, le monde est drôle, la mort est drôle; et c'est pour ça que mes livres sont drôles, et qu'au fond je suis gai »<sup>20</sup>. Cette déclaration qui ressemble fort à une boutade de pur non-sens, paraît, néanmoins, à la réflexion, refléter la vérité profonde de l'oeuvre célinien. Elle se trouve déjà dans sa thèse sur Semmelweis, cet inventeur de l'asepsie qui meurt dans un asile de fous de l'infection qu'il combattait. N'était-ce une mauvaise plaisanterie du sort? Non seulement l'inventeur génial est persécuté et devient fou mais encore il contracte le mal contre lequel il a inventé l'hygiène. Tout est là: l'absurde se dote d'un absurde encore plus grand, il croit, se répand, atteint des dimensions démesurées, gigantesques, catastrophiques... dérisoires. Cette « formidable puissance des choses absurdes »<sup>21</sup> dont la mort biologique fait partie, déjà dénoncée dans la thèse de médecine, devient hypertrophique dans le monde autofictionnel des romans. Si la misère dans son sens de l'indigence se distingue par son caractère illusoire, la mort est réelle, elle constitue une seule réalité sûre, fatale, sans pour autant perdre son côté dérisoire, parfois fantastique. L'accumulation des détails morbides, biologiques et extravagants, contribue à transformer les images de la

<sup>18</sup> *Ibid.*

<sup>19</sup> *Voyage au bout de la nuit*, p. 200.

<sup>20</sup> R. Poulet, *Mon ami Bardamu: entretiens familiaux avec L.-F. Céline*, Plon, 1971, p. 88.

<sup>21</sup> *Vie et oeuvre de Ph.-I. Semmelweis*, Cahiers Céline 3, Gallimard 1977, p. 37.

mort et des morts (il faudrait dire des cadavres, l'irrévérence de Céline n'épargne pas les défunts), en visions terrifiantes de danse macabre... qui font rire.

Dans tout texte célinien la mort est là, injuste et absurde, elle guette les hommes et la matière. Dans sa Préface de 1932 au *Voyage au bout de la nuit* Céline écrit que notre voyage « va de la vie à la mort ». Dans *Mort à crédit* Ferdinand craint par anticipation pour des gens qu'on perd « sur la route... des potes qu'on reverra plus... plus jamais... qu'ils ont disparu comme des songes... que c'est terminé... évanoui... qu'on s'en ira soi-même se perdre aussi... [...] dans tout atroce torrent des choses, des gens... des jours... des formes qui passent... qui s'arrêtent jamais ». C'est terrible, c'est triste, c'est infâme – Ferdinand crie son désespoir pour tous ces « innocents qui défilent le long des vitrines »<sup>22</sup> qui passent, qui s'en vont, inexorablement.

Pour les besoins de notre analyse, nous distinguons, suivant le critère de leur dimension macabre et comique, trois catégories des images de mort. Tout d'abord il y a des morts des innocents, celles des enfants et des animaux, qui sont pudiques, où l'on ne voit pas le cadavre et qui sont exemptes d'éléments macabres. Un autre groupe constituent les morts « méritées », comme celle de Robinson ou de la grand-mère Caroline, où l'on assiste à l'agonie et où le macabre, biologique ou imaginaire, apparaît mais reste dans le registre de l'ordinaire. La troisième catégorie, enfin, apanage de *Mort à crédit*, constituent non pas des images mais des visions de mort, de vraies danses macabres où l'escalade des détails scabreux, dégoûtants, terrifiants atteint son paroxysme.

Les représentants par excellence du premier groupe nous paraissent le petit Bébert du *Voyage au bout de la nuit* et la chienne Bessie dans *D'un château l'autre*. Nous avons choisi ces deux exemples parce qu'ils nous semblent particulièrement impressionnants et riches en connotations littéraires.

Bébert est le petit neveu de la concierge que le docteur Bardamu, avec toutes ses connaissances médicales, n'arrive pas à sauver de la mort. Emu, profondément bouleversé par son impuissance de médecin, Bardamu cherche la consolation dans la transcription en bas français de la célèbre lettre de Montaigne<sup>23</sup> à sa femme ce qui confère à son drame un air comique, hautement littéraire<sup>24</sup>. Par contre nous n'assistons ni à l'agonie de l'enfant ni ne voyons son cadavre. Même ses funérailles nous sont épargnées.

La mort « belle, discrète, fidèle », émouvante, est celle de la chienne Bessie. L'image apparaît dans *D'un château l'autre* et, du fait qu'elle dépasse les cadres

<sup>22</sup> *Mort à crédit*, p. 901.

<sup>23</sup> *Voyage au bout de la nuit*, p. 289.

<sup>24</sup> H. Godard voit dans le « pseudo-texte de Montaigne » une expression de l'impuissance de la littérature faisant pendant à celle de la science. cf. *Notice au Voyage au bout de la nuit*, pp. 1246-1248. Pour nous l'effet de cette lettre est purement comique. Et Céline n'ajoute-t-il pas dans le passage qui suit : « Sa femme devait être fière d'avoir un bon mari qui s'en fasse pas comme son Michel » ?

de notre examen, nous nous permettons de la citer. «... elle voulait pas comme je l'allongeais... [...] elle voulait être un autre endroit... du côté le plus froid de la maison et sur les cailloux... elle s'est allongée joliment... elle a commencé à râler... c'était la fin... on me l'avait dit, je le croyais pas... mais c'était vrai, elle était dans le sens du souvenir, d'où elle était venue, du Nord, du Danemark, le museau au nord, tourné nord... la chienne bien fidèle d'une façon, fidèle aux bois où elle fuguait, Korsör, là-haut... fidèle aussi à la vie atroce... [...] elle est morte sur deux... trois petits râles... oh, très discrets... sans du tout se plaindre... ainsi dire... et en position vraiment très belle, comme en plein élan, en fugue... mais sur le côté, abattue, finie... le nez vers ses forêts à fugue, là-haut d'où elle venait, où elle avait souffert... Dieu sait ! »<sup>25</sup> Cette belle mort, sans « le tralala » qui nuit aux hommes qui jouent leur agonie, rappelle cependant de façon singulière le topoï de la mort exemplaire remontant à la *Chanson de Roland*. Elle semble calquée sur celle du fidèle chevalier qui expire la tête tournée vers le nord, vers la douce France. Réminiscence littéraire ou non, cette mort n'est qu'émouvante, sans aucun trait macabre.

Le deuxième groupe des morts constituent les morts « méritées » selon l'idée de Céline lui-même que la mort se mérite. Irrévocable, atroce, encore faut-il la payer. « C'est pas gratuit de crever ! C'est un beau suaire brodé d'histoires qu'il faut présenter à la Dame »<sup>26</sup>. Si les deux morts du premier groupe sont mineures dans le sens qu'elles n'influent pas directement sur l'intrigue, les morts de Robinson et de la grand-mère Caroline ont un fort impact sur l'avenir des protagonistes, Bardamu et Ferdinand.

Robinson, ce double maudit de Bardamu, meurt d'amour, il est blessé à mort par la femme qui l'aime et qui refuse de tolérer le manque d'amour de la part de son bien-aimé. Bardamu, impuissant, assiste à l'agonie de son ami. Il est gêné : en tant que médecin il ne peut pas l'aider et en tant qu'ami il n'arrive pas à compatir. Ils étaient « malins » tous les deux et quand on est « malin » il est difficile d'éprouver du chagrin. L'émotion de Ferdinand se fait sentir néanmoins jusque dans ses observations professionnelles. La longue scène est décrite dans le langage presque médical, simple, précis. Une réflexion d'un humaniste désabusé l'accompagne. Robinson meurt enfin, prend « son poids de mort ». Les médecins se lèvent (Parapine y assistait aussi), se dégagent de ses mains. « Elles sont restées en l'air ses mains, bien raides, dressées toutes jaunes et bleues sous la lampe »<sup>27</sup>. Cette scène émotive (dans le sens que donne Céline à ce qualificatif), avec ses détails de salle de dissection, prolongée par celle du transport du corps sur une civière au poste de police, clôt le roman et par le fait même acquiert une

<sup>25</sup> *D'un château l'autre*, Gallimard, Folio, 1953, pp. 177-178.

<sup>26</sup> *Mort à crédit*, p. 537.

<sup>27</sup> *Voyage au bout de la nuit*, p. 498.



importante capitale. Comique, elle ne l'est sûrement pas, elle est paradoxale et dérisoire par sa qualification du crime d'amour et la condition du « malin » de l'agonisant – il a bien mérité sa mort, absurde comme sa vie elle-même.

La mort de la grand-mère Caroline dans *Mort à crédit* est plus complexe. La scène de la mort, la nuit, précédée par la réunion de la famille et la longue attente, présente plusieurs points communs avec celle de la mort de la grand-mère de Proust dans *Du côté des Guermantes*<sup>28</sup>. Après les adieux, la famille attend, « contractée » dans une pièce atténuante. L'agonie est pudique, l'on ne voit pas l'agonisante, « une sorte de hoquet » annonce la mort. La mère s'évanouit. La description du deuil de la famille et de l'enterrement est sobre. En somme une mort digne, bien ancrée dans la tradition, inspirée de grande littérature. Les éléments macabres et comiques surviennent plus tard. La mère qui mène le grand deuil fait amener les siens et son amie, Mme Divonne, au cimetière. L'on visite le tombeau de Caroline, l'on apporte les fleurs, toujours les roses, ses préférées, l'on change les vases, l'on décore l'intérieur. Ferdinand est sensible à la présence de sa grand-mère, « elle était pas loin là-dessous ». Le caveau est propre et bien entretenu, pourtant « il montait quand même du fond une drôle de petite odeur... une petite poivrée, subtile, aigrette, bien insinuante... quand on l'a sentie une fois... on la sent après partout... malgré les fleurs... dans le parfum même... après soi... Ca vous tourne... ça vient du trou...<sup>29</sup> Après être sortie du cimetière Mme Divonne annonce qu'elle a faim et qu'elle voudrait bien manger de la galantine. L'idée même de galantine écoeure le garçon. « Je pensais plus à rien qu'à vomir... Je pensais à la galantine... A la tête que devait avoir là-dessous, maintenant Caroline... à tous les vers... les bien gras... des gros qu'ont des pattes... qui devaient ronger... grouiller dedans... Tout le pourri... des millions dans tout ce pus gonflé, le vent qui pue »<sup>30</sup>. Et effectivement il vomit dans le pantalon de son père. Le père, furieux, honteux, entre dans une de ses colères: il s'en va feignant de ne plus connaître sa famille.

Le troisième groupe constituent les visions de mort situées sur la crête du registre du macabre. Dès le début de *Mort à crédit* le délire monte atteignant le sommet de l'absurde et du dérisoire avec les deux suicides: de Nora Merrywin et de Courtial des Pereires. Le roman commence par la mort de la vieille concierge du narrateur. La disparition de cette « douce et gentille et fidèle amie » (nous assistons à son agonie appartenant au genre bénin du premier groupe) suscite la révolte chez Ferdinand adulte. A qui en parler, à qui écrire ? Il en éprouve de la haine pour ceux qui ont disparu laissant le vide autour de lui. La mort se mérite. Est-ce pour cela que les morts les plus spectaculaires sont

<sup>28</sup> Voir la notice d'Henri Godard à *Mort à crédit*, pp. 1394-1395.

<sup>29</sup> *Mort à crédit*, p. 609.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 610.

l'apanage des personnes les plus spectaculaires, les plus hautes en couleurs comme Nora ou Courtial ?

Madame Nora Merrywin qui deviendra « ma môme, ma folle » était la belle femme de Mr Merrywin, directeur de Meanwell college. « Vraiment elle était adorable. Ca oui, de figure ! de sourire ! des bras ! de tous les mouvements, de tout »<sup>31</sup>. Elle exerçait sur Ferdinand un vrai sortilège. « Ses mains, [...], le visage, c'était une petite féerie rien que de les regarder. [...] C'étaient des ondes, des magies, au moindre sourire... [...] Ses cheveux aussi, dès qu'elle passait devant la cheminée, devenaient tout lumière et jeux !... Merde ! Elle devenait fée ! c'était évidant ». Elle était le charme même, ses paroles sonnaient comme une chanson. « Sa voix, c'était comme le reste, un sortilège de douceur »<sup>32</sup>. La faillite et la fermeture imminente du collège poussent cette femme dont Céline parle avec un lyrisme inhabituel, au suicide. La description de derniers moments précédant le suicide et de la noyade elle-même, présentée dans le langage violent, vulgaire, obscène, avec tous les détails pornographiques des « adieux » de Nora et de Ferdinand provoque un malaise profond. La longue scène, à la fois lyrique et grossière, de la mort de Nora est d'une atrocité inouïe. Le rapport de Ferdinand soulève le coeur. Il regarde d'en haut « le petit carré blanc » emporté par les vagues et entend même, par un effet fantastique, ce dernier hoquet qui fait évacuer la vie. « Je l'aperçois bien... c'est une tache... Ca vacille à travers les ombres... Une blanche qui virevolte... C'est la môme sûrement, c'est ma folle ! Voltige d'un réverbère à l'autre... Ca fait papillon la charogne !... Elle hurle encore par-ci, par-là, le vent rapporte les échos... Et puis un instant c'est un cri inouï, alors un autre, un atroce qui monte dans toute la vallée... »<sup>33</sup> L'action de sauvetage déclenche un grand remue-ménage sur les quais. Les sirènes hurlent. Il est impossible de la sauver. Ferdinand observe toujours du haut de sa colline. « ...elle passe au large des pontons... J'entends même comme elle suffoque... J'entends bien son gargouillis... J'entends encore des sirènes... Je l'entends trinquer à travers... Elle est prise par la marée... Elle est emmenée dans les remous... Ce petit bout de blanc dépasse le môle ! O ma tante ! O merde afur ! Elle a sûrement tout trinqué !... »<sup>34</sup> L'atrocité absurde de ce suicide n'est récompensée que par la scène dérisoire où Ferdinand, affolé, essaie de prévenir Mr Merrywin, le mari indigne de Nora. Vu le nombre des détails scabreux nous nous abstenons d'analyser cette scène, pourtant nettement burlesque.

La mort de Courtial des Pereires, personnage haut en couleur, atteint dans le paroxysme du délire macabre de sa relation, la ligne de la crête de l'absurde, de la déraison et du comique.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 722.

<sup>32</sup> *Ibid.*, pp. 728-729.

<sup>33</sup> *Ibid.*

<sup>34</sup> *Ibid.*

C'est la faillite, comme dans le cas de Nora, qui pousse Courtial à se suicider. Il n'est pas, comme la « fée » du Meanwell College, la victime innocente de la ruine de son mari – Courtial, inventeur fantasque, est homme de volonté, c'est lui qui entraîne dans son désastre les autres. Acculé au désespoir, il assume la catastrophe qu'il a provoquée par sa mort qui, sous la plume de Céline, devient une vraie apocalypse. L'histoire de son suicide comprenant sa disparition, la découverte du corps, son déplacement, l'arrivée des gendarmes, la veillée, la visite du chanoine fou, jusqu'à l'enlèvement du corps dans l'ambulance, compte plus de 45 pages (1036-1082). Si la mort de Nora présente quelques traits lyriques – elle flotte, telle une fleur blanche sur les vagues – celle de Courtial est violente, aux effets sanglants. La situation se dégrade depuis longtemps dans la ferme de radio-tellurgie de Courtial: ils souffrent du froid et de la faim, en hiver leur situation devient critique. Après « l'agape » offerte par l'entrepreneur Dudule qui a volé toute une « cargo » de victuailles, Courtial décide de se donner la mort. Il a préparé sa disparition : il sort très tôt le matin, après avoir bu tout le café disponible, et après avoir écrit sur la porte: « Bonne chance ! Bonne chance ! ». C'est le facteur qui apporte la nouvelle de sa mort. Ferdinand et Irène partent à sa recherche et retrouvent son corps gisant dans une mare de sang. « Il était tout racorni le vieux... ratatiné dans son froc... Et puis alors c'était bien lui !... Mais la tête était qu'un massacre !... Il se l'était tout éclaté... Il avait presque plus de crâne... A bout pourtant quoi !... Il agrippait encore le flingue... Il l'étreignait dans ses bras... Le double canon lui rentrait à travers la bouche, lui traversait le cassis... Ca embrochait toute la compote... »<sup>35</sup> Suivent les détails précisant les effets de la balle du grand calibre transperçant le crâne. Les atrocités se superposent parce que le corps est gelé, il adhère à la surface graveleuse de la route et il faut le transporter. La description est détaillée: il faut retirer le canon, il faut mettre le cadavre sur la brouette. Le sang gicle, il n'arrête pas de gicler. Tout le long passage concernant les péripéties de la veuve et de Ferdinand avec le cadavre est pénible à lire. Les images macabres, atroces avec leurs scènes sanglantes, le désespoir d'Irène, le traitement infligé au corps par le chanoine fou atteignent un tel degré d'horreur qu'elles deviennent comiques. C'est trop, c'est une vraie danse macabre où l'épouvante se mêle du comique car son illustration est folle et fausse.

Prenons l'épisode, d'une gratuité absolue, du chanoine Fleury. Le chanoine, dans sa soutane crottée jusqu'aux oreilles, gambade et sautille. « Il faisait de la grande cabriole !... et puis encore d'autres petits bonds !... des petites saccades en arrière... Il a sauté sur la table... Il a frétille encore... Il est redescendu d'un seul coup... »<sup>36</sup> Il ne comprend rien, il veut absolument parler à Courtial. Quand

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 1040.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 1070.

Ferdinand, excédé, lui montre le corps il se jette sur le cadavre, met la main dans la blessure, arrache la viande, casse les os. « Le jus fuse! gicle partout ! Plein de la cervelle et du sang ! Ca rejaillit autour ! Il arrache sa main quand même... Je prends toute la sauce en pleine face ! »<sup>37</sup> Le cadavre gelé, au bout de plusieurs heures ne peut plus gicler de sang et n'oublions pas que Céline était médecin. Invraisemblante, la scène n'en est moins terrifiante. Le fou ne quitte plus la scène. Mis dehors, il joue du cor de chasse, il revient pour réciter le Pater Noster à genoux, mais sautillant « sur ses tibias » et faisant « des mimiques de torturé ». Il est là avec ses simagrées jusqu'au départ de l'ambulance. Il ne rate pas l'occasion de jouer le dernier tour. « Le chanoine Fleury alors quand il voit comme ça le truc partir... Il pique un sacré cent mètres !... Il pousse à fond. Il jaillit de la route en voltige... Il saute sur le garde-boue !... Il fallait qu'on coure nous autres! Et qu'on l'arrache de vive force ! Il se rebiffait tout sauvage !... On l'a enfermé dans la grange ! »<sup>38</sup> Même le monde inanimé a participé à ce gala du macabre: il fallait pousser l'ambulance qui ne pouvait plus repartir. L'histoire de Courtial des Pereires n'est finie qu'avec le départ des curieux : Ferdinand retourne directement à Paris, il n'assiste pas à l'enterrement.

Au commencement du phénomène Céline se trouve l'imagination. L'art d'écrire de Céline semble être régi par cette même règle de création qu'il prête au père de Ferdinand dans *Mort à crédit*. « Papa il racontait les choses avec les quinze cents détails... des exacts... et des moins valables... [...] ... Il plastronnait. Il installait devant tout le monde. [...] ... il leur foutait du mirage au fur et à mesure, [...]»<sup>39</sup> Le flot des mots, sous l'effet d'indignation ou d'humour noir, emporte le sujet dont présentation devient hypertrophique, immense, catastrophique. L'élan de conter qui présidait les séances d'Auguste, semble présider les écritures de son fils « plumassier »<sup>40</sup> : « On peut dire qu'il en avait vu lui des choses prodigieuses... et des fantastiques... des inouïes, des parfaitement imprévues... »<sup>41</sup>

Tous les sujets ne se prêtent pas à ce procédé, « il faut des sujets 'à vifs' » – c'est pourquoi les thèmes de bonheur, de réussite, sont si rares chez Céline. La misère de l'homme et de sa condition absurde puisque vouée à la mort, est, au contraire, son champ d'action préféré<sup>42</sup>. Le langage, lui aussi imaginaire, permet à Céline de donner à ses écrits ce ton violent et en même temps léger qui masque la réalité. Il lui superpose sa propre réalité qui, quoique calquée sur le réel, est

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 1076.

<sup>38</sup> *Ibid.*, pp. 1081-1082.

<sup>39</sup> *Ibid.*, pp. 580-581.

<sup>40</sup> *Voyage au bout de la nuit*: « Le fameux fils plumassier » des Henrouille, p. 250.

<sup>41</sup> *Mort à crédit*, pp. 628-630.

<sup>42</sup> Voir à ce sujet les *Lettres à Milton Hindus*, in Cahiers de l'Herne 1972, pp. 107-136, surtout la lettre du 16 avril 1947 ; ainsi que les *Entretiens avec le professeur Y*, Gallimard, 1955.

imaginaire et illusoire. La misère de Céline, et c'est dans sa présentation que la griffe du génie se révèle dans toute sa puissance, est une misère, somme toute, fantastique comme est fantastique le cortège des morts dans le *Voyage au bout de la nuit*<sup>43</sup>. Il est possible de se trouver la nuit Place du Tertre, il est vrai que les gens meurent, nous pouvons accorder que c'est absurde, nous pouvons croire que leurs esprits vivent éternellement mais il ne nous est pas possible de les voir cavalier dans le ciel nocturne. La vision célinienne de la misère est construite selon le même schéma, tous les éléments sont ou peuvent être vrais, c'est leur rassemblement qui est extravagant. L'absurde et la dérision semblent venir de cette unification fallacieuse: il y a toujours quelque détail qui détonne et qui peut, à tout moment, dégénérer devenant monstrueux, gigantesque. Les images des morts, surtout celles du troisième groupe, ainsi que celles de la « mistoufle », paraissent l'oeuvre de cette imagination puissante qui, mariée à l'humour noir, met en mouvement la spirale de l'absurde qui transforme ce qui était réel en illusoire et ce qui était terrifiant en burlesque ou tout simplement comique<sup>44</sup>. Et le rire est cette victoire de l'intellect sur le mal dont parlait déjà Rabelais.

*Anna Kukułka-Wojtasik*

#### NĘDZA KONDYCJI LUDZKIEJ U CÉLINE'A

Wizja świata u Céline'a jest mroczna i trudno dopatrzeć się w niej elementów optymistycznych. Tematyka dzieła sprawia wrażenie specjalnie dobranej do czarnego kolorytu przemyśleń pisarza – najogólniej mówiąc, jest to nędza ludzkiej kondycji z jej chorobami, ubóstwem i nieustanną groźbą śmierci. Nicość i zgnilizna ogarniająca wszystko i wszystkich zdają się główną dominantą wizji Céline'a, jednak swoisty język i retoryka czarnego humoru sprawiają, że obrzydzenie i wstręt, sięgając zenitu absurdu, wywołują śmiech. Artykuł opisuje techniki czarnego humoru, który rodzi się ze zderzenia hiperbolicznego nagromadzenia elementów makabrycznych z ich absurdalnością wynikającą z nieadekwatności językowej i sytuacyjnej.

<sup>43</sup> *Voyage au bout de la nuit*, pp. 366-269.

<sup>44</sup> Voir H. Godard, Préface à *Romans*, I, pp. L-LIII.