

UNIVERSITE DU QUEBEC A TROIS-RIVIERES

MEMOIRE PRESENTE A
L'UNIVERSITE DU QUEBEC A TROIS-RIVIERES

COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAITRISE EN ETUDES LITTERAIRES

PAR
REJEAN BOURQUE

STYLE, NARRATION ET COMMUNICATION DANS MORT A CREDIT

DECEMBRE 1986



Mise en garde/Advice

Afin de rendre accessible au plus grand nombre le résultat des travaux de recherche menés par ses étudiants gradués et dans l'esprit des règles qui régissent le dépôt et la diffusion des mémoires et thèses produits dans cette Institution, **l'Université du Québec à Chicoutimi (UQAC)** est fière de rendre accessible une version complète et gratuite de cette œuvre.

Motivated by a desire to make the results of its graduate students' research accessible to all, and in accordance with the rules governing the acceptance and diffusion of dissertations and theses in this Institution, the **Université du Québec à Chicoutimi (UQAC)** is proud to make a complete version of this work available at no cost to the reader.

L'auteur conserve néanmoins la propriété du droit d'auteur qui protège ce mémoire ou cette thèse. Ni le mémoire ou la thèse ni des extraits substantiels de ceux-ci ne peuvent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

The author retains ownership of the copyright of this dissertation or thesis. Neither the dissertation or thesis, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

Ce mémoire a été réalisé
à l'Université du Québec à Chicoutimi
dans le cadre du programme
de maîtrise en études littéraires
de l'Université du Québec à Trois-Rivières
extensionné à l'Université du Québec à Chicoutimi

TABLE DES MATIERES

Introduction p: 1

Première partie: le style

Quelle est cette langue? p:10

Le plurivocalisme célinien. p: 15

Quels sont les mots de cette langue? p: 19

Quelles sont les phrases de cette langue? p: 28

Deuxième partie: la narration

La temporalité. p: 39

Description d'un "Je" déprécié. p:49

Un narrateur déchu. p: 57

Le "Je" descripteur de contradictions. p: 61

Le "Je" descripteur de personnages. p: 64

Troisième partie: la communication avec le lecteur

Définition approximative de la lecture. p: 72

Mécanismes de lecture qu'implique Mort à crédit. p: 80

Traitement du narrataire et comportement du lecteur. p: 93

Conclusion p: 102

Bibliographie p: 106

Introduction

Entreprendre un travail de recherche sur un auteur de haut calibre c'est être certain d'une chose: son nom se profilera une multitude de fois tout au long des documents consultés. Il y a une raison à cela, c'est que trop souvent il existe une asymétrie flagrante entre l'importance accordée à l'auteur -ce qui inclut sa vie privée, ses prises de position, etc.- et celle que l'on porte à ses romans. L'oeuvre de Louis-Ferdinand Céline, sommairement, se divise en deux: d'une part, ses écrits pamphlétaires et, d'autre part, ses livres que nous qualifierons de romans à haute teneur autobiographique. C'est cette seconde facette de l'oeuvre qui nous intéresse davantage.

Ce que nous tenterons de faire au cours de ce travail, c'est, essentiellement, une étude circonscrite d'un roman de cet auteur. Nous croyons en effet que Mort à crédit¹ est suffisamment foisonnant pour permettre une analyse de son fonctionnement sans qu'il faille faire appel au contexte historique, à Louis-Ferdinand Destouches le collaborateur, ou à Céline le pamphlétaire. La seule instance que nous nous bornerons à évoquer sera celle du narrateur Ferdinand, l'homologue de Marcel dans A la recherche du Temps perdu. Cette mise au point est importante, car nous croyons que l'étude sérieuse d'un roman de cette qualité gagne à avoir comme frontière la couverture cartonnée qui le recèle. Et ce que Céline a apporté de neuf à la littérature contemporaine ce n'est pas tant une vision parfaitement originale de la Seconde Guerre mondiale -quoique cela représente déjà beaucoup- qu'une façon neuve de communiquer avec le lecteur qui, dès lors

1- Céline, Louis-Ferdinand, Mort à crédit, Gallimard, Paris, 1952.

qu'il ouvre le livre, se sent pris à partie. La relation narrateur-narrataire est, à nos yeux, un principe fondamental dans l'édification d'une oeuvre de cette envergure. Et ici, cette relation est basée sur une méthode de travail qui peut paraître simpliste à prime abord: "l'émotion du langage parlé à travers l'écrit". Cet aphorisme édicté par Céline dans ses Entretiens avec le professeur Y¹, a maintes fois servi aux critiques qui, après avoir épilogué sur l'idéologie célinienne, en viennent à parler de son écriture. Et c'est là que se situe l'apport magistral de l'oeuvre de Céline aux Lettres modernes. Cette invention qui semble futile aux consommateurs de romans populaires au sens commercial, on en a peu décrit le fonctionnement, prétextant sa soi-disant limpidité.

Mais qu'est-ce que l'émotion exactement dans le langage? Cette question est capitale, non seulement pour la littérature mais pour l'art en général. Guy Laflèche, dans son article intitulé "Céline d'une langue l'autre"² fournit une réponse éclairante à cette interrogation (qui crève les yeux):

"l'émotion c'est l'intérêt que prennent le destinataire et le destinataire à l'information véhiculée par le message; cet intérêt est certes marqué ici par l'accentuation de leurs substituts nominaux (répétition et mise en évidence du pronom: "le seul inventeur du siècle... moi, moi, moi, moi là, devant lui le seul génial"), mais plus encore par les propositions incisives dans le déroulement de la phrase."

Il nous faudra donc, dans un premier volet de ce travail, voir de quelle façon le langage parlé donne l'illusion d'être photographié. Car, ne l'oublions pas, ce qui distingue "l'écrit" du "parlé" c'est essentiellement la ponctuation. Autant ces deux systèmes utilisent le même matériau,

1- Céline, Louis-Ferdinand, Entretiens avec le professeur Y, Gallimard, Paris, 1954.

2- Laflèche, Guy, "Céline d'une langue l'autre", in Etudes françaises, no.10, février, 1974.

autant on se retrouve avec deux systèmes sémiologiques différents. Le système de la langue parlée ne permet pas la localisation précise de la ponctuation, à peine permet-il une légère accentuation et encore cela est laissé à la discrétion du locuteur. En revanche, le scripteur lui "se doit" de faire des phrases qui débutent par une lettre majuscule et qui se terminent par un point. L'utilisation du point marque donc, en quelque sorte, une différence inscrite entre le langage parlé et le langage écrit. En ce qui a trait au langage écrit, la société permet-elle la délinquance? Certainement pas dans la paperasserie administrative. Reste l'oeuvre artistique. Heureusement!

Cette écriture libérée de plusieurs conventions extérieures ne se rapproche-t-elle pas du "degré zéro de l'écriture" proposé par Barthes? Il nous faudra le vérifier. Guy Laflèche suggère de nommer cet état de l'écriture littéraire "l'ascription". Si, comme nous le pensons, Mort à crédit est un prototype de cette méthode de communication littéraire, celle-ci peut-elle tomber à son tour dans cette sorte de piège de la réglementation? En d'autres termes, pourrions-nous qualifier cette déréglementation suivie d'une "re-réglementation", plus personnelle celle-là, du langage, de style littéraire? Voici ce qu'en dit Barthes¹:

"L'écrivain, accédant au classique, devient l'épigone de sa création primitive, la société fait de son écriture une manière et le renvoie prisonnier de ses propres mythes formels".

Il nous faudra donc, dans les pages à venir, procéder à une dissection -ce qui était, soit dit en passant, une des passions de Céline le médecin- du style de Mort à crédit qui, malgré le fait que ce livre se situe au

1- Barthes, Roland, Le degré zéro de l'écriture, Seuil, Paris, 1953, p.:57

début de la carrière de l'écrivain, n'en demeure pas moins un chef-d'oeuvre stylistique.

"Je ne suis pas un homme à idées. Je suis un homme à style. Le style, dame, tout le monde s'arrête devant, personne n'y vient à ce truc-là. Parce que c'est un boulot très dur. Il consiste à prendre les phrases je vous le disais, en les sortant de leurs gonds".¹

Pour permettre la transition entre la première et la seconde partie de ce travail, il nous faudra, nécessairement, bien identifier la frontière, entre la stylistique et la narratologie. Nous tenterons donc de décrire d'abord le fonctionnement stylistique, essentiellement grâce aux données fournies par Michael Riffaterre dans son livre Essais de stylistique structurale, dont celle-ci:

"...le style est la mise en relief qui impose certains éléments de la séquence verbale à l'attention du lecteur de telle manière que celui-ci ne peut les omettre sans mutiler le texte et ne peut les déchiffrer sans les trouver significatifs et caractéristiques".²

Voilà donc qui délimite déjà assez clairement le territoire du style d'un écrit qui n'a pas obligatoirement une portée littéraire. Soyons donc plus précis:

"style littéraire: toute forme écrite individuelle à intention littéraire, c'est-à-dire le style d'un auteur ou plutôt, d'une oeuvre littéraire isolée, ou même d'un passage".³

Nous devons donc identifier le style de Mort à crédit au détour d'une page, d'un paragraphe, d'une phrase, et même à la rigueur, d'une expression ou d'un mot. Nous ne sommes heureusement pas en terrain vierge.

Cela fait, il nous sera possible d'entreprendre l'analyse narrative du roman. Cet aspect du livre ne peut être passé sous silence,

1- Céline, Louis-Ferdinand, Entretiens avec le professeur Y, Gallimard, Paris, 1955, p:22

2- Riffaterre, Michael, Essais de stylistique structurale, Flammarion, Paris, 1971, p:31

3- Ibid. p:29

étant donné l'importance du "je" narrateur unique. Nous devons, par ailleurs, puisque ce "je" narrateur omniscient raconte son enfance, voir comment le récit autobiographique fonctionne? Qu'est-ce que cela implique en regard de la narration? Le récit de ce roman renferme quelques phénomènes narratologiques intéressants, en ce qui a trait à la temporalité entre autres. Ainsi, soulignons-le sur le champ, la narration du roman débute alors que le narrateur, devenu médecin, fera progressivement un retour en arrière, qui durera jusqu'à la fin, sauf qu'au lieu de revenir au temps présent de la narration, celle-ci demeure à une époque antérieure.

L'écriture célinienne, on l'a maintes fois répété, est en quelque sorte la propagation de l'onde destructrice de la Seconde Guerre sur la main du scripteur. Julia Kristeva dans son livre fait remarquer ce phénomène:

"Sans la guerre, il est difficile d'imaginer une écriture célinienne; elle semble être le déclencheur, la condition même (...) Le lieu de l'écriture célinienne est toujours cette crête fascinante de la décomposition-composition, de la douleur-musique, de l'abomination-extase".¹

Effectivement, cet antagonisme entre la beauté et la laideur est une des pierres angulaires du roman et il faudra nous y attarder. Car cette dichotomie elle se retrouve tant dans la stylistique -Ferdinand décrit des scènes abjectes d'une façon poétique- que dans la narration, cela se traduisant par une espèce de dérèglement temporel, et ce, en dépit du fait qu'on se retrouve en face d'un narrateur ayant un statut plutôt conventionnel.

Nous devons donc, après avoir observé le style et la narration, voir comment l'antagonisme, que nous aurons tenté préalablement de dégager dans chacune des composantes de l'oeuvre, se répercute sur celles-ci.

1- Kristeva, Julia, Pouvoir de l'horreur, Seuil, 1980, p:178

Ainsi, Barthes écrit:

"Le style (...) n'a qu'une dimension verticale, il plonge dans le souvenir clos de la personne, il compose son opacité à partir d'une certaine expérience de la matière; le style n'est jamais que métaphore, c'est-à-dire équation entre l'intention littéraire et la structure charnelle de l'auteur".¹

Une fois ce travail accompli, nous pourrions nous intéresser à ce qui fait, à notre sens, la grande originalité de ce roman de Céline: la relation privilégiée que le narrateur entretient avec le narrataire. Pour bien circonscrire ce phénomène, nous devons tracer le profil des deux instances, de façon à bien voir comment la communication s'établit. L'écriture a été étudiée sous plusieurs angles, un peu moins l'a été l'acte de la lecture. Maurice Blanchot le souligne:

"Lire, ce n'est pas obtenir la communication de l'oeuvre, c'est "faire" que l'oeuvre se communique et, pour employer une image fautive c'est être l'un des deux pôles entre lesquels jaillit, par mutuelle attraction et répulsion, la violence éclairante de la communication, entre lesquels se passe cet événement et qu'il constitue par ce passage même".²

Et à propos de l'écriture, Blanchot soutient qu'écrire c'est en quelque sorte se faire l'écho de ce qui ne peut cesser de parler. Voilà qui s'applique bien au narrateur Ferdinand.

Ce que nous devons observer c'est le comportement du narrateur. Ces caractéristiques qui se traduisent par des considérations sur son état de santé et sur le travail littéraire antérieur, nous les retrouverons essentiellement au début du roman, avant l'évocation de l'enfance du narrateur, après quoi les retours sur les conditions dans lesquelles est écrit le roman seront plus rares.

1- Barthes, Roland, Le degré zéro de l'écriture, Seuil, Paris, 1953, p:13

2- Blanchot, Maurice, L'espace littéraire, Gallimard, Paris, 1953,p:208

Quant au statut du narrataire, il sera certes plus difficile de le définir, malgré son importance et le contact constant, quoique souvent en filigrane, que le narrateur s'applique à entretenir. Grâce à l'emploi, par exemple, de phrases de ce type: "Voilà ce qu'on pensait" ou "Voilà ce qu'il pensait". Des phrases où on sent une volonté, de la part du narrateur, de maintenir la communication. Une fois que nous aurons relevé les interventions s'adressant spécifiquement au narrataire, peut-être sera-t-il possible de voir la frontière entre le narrataire et le lecteur? Le travail théorique sur ce type de "personnage" étant rare, il faudra nous rabattre sur l'étude faite par Gerald Prince. Ainsi, dans l'un de ses articles, il fait cette distinction:

"Le lecteur d'une fiction en prose ou en vers et le narrataire dans cette fiction ne doivent pas être confondus. L'un est réel, l'autre est fictif; et s'il arrive que le premier ressemble étonnamment au second, c'est l'exception et non la règle".¹

Hypothétiquement, nous croyons que c'est par ce canal, principalement, que passe la communication entre le scripteur et le lecteur. En effet, le narrateur et le narrataire sont des instances qui, si on hiérarchise le schéma de la communication littéraire, se retrouvent entre le scripteur et le lecteur virtuel. Le narrataire, même si nous ne pourrions négliger le narrateur, nécessitera une attention soutenue, attribuable au fait que les informations le concernant ou qui lui sont destinées, apparaissent souvent en filigrane dans la narration. Car si, plus souvent qu'autrement, il paraît être totalement oublié, ou à tout le moins négligé, c'est que dans la littérature de moindre qualité, les traces d'une communication avec le narrataire sont trop souvent voilées, dans le but de conserver une certaine

1- Prince, Gerald, "Introduction à l'étude du narrataire", in Poétique, no.14, 1973

vision de l'esthétisme littéraire. La littérature populaire, au sens économique et non célinien du mot, encourage, par cette façon d'agir, l'épanouissement d'un lecteur passif. Pour cette question de communication littéraire ou artistique au sens large, L'oeuvre ouverte d'Umberto Eco nous sera d'une grande utilité. Ainsi, l'auteur précise en introduction:

"Nous ne sommes plus devant des oeuvres qui demandent à être repensées et revécues dans une direction structurale donnée, mais bien devant des oeuvres "ouvertes", que l'interprète accomplit au moment même où il en assume la médiation.¹

La lecture, dans notre perspective, doit être un acte créatif, par conséquent un scripteur d'avant-garde, et nous estimons que Céline en fut un, doit tenir compte de cette marque d'intérêt envers le lecteur. Vladimir Nabokov a écrit: "On ne peut pas lire un livre; on ne peut que relire. Un bon lecteur est un lecteur actif et créateur, c'est un relecteur". C'est en tentant de suivre ce judicieux conseil que nous, lecteur avant tout, tenterons de cerner le mieux possible la poétique célinienne dans ce roman. Evidemment, nous ne nous interdirons pas l'accès aux autres romans, lorsqu'il sera opportun de le faire. Nous pensons que ce roman recèle une écriture qui lui est propre, dont le réservoir lexicologique subit de constantes atteintes à son intégrité de la part du scripteur. En ce sens, le narrataire, et a fortiori le lecteur, doit tacitement accepter que ses connaissances acquises de la langue soient soudainement remises en question. Il doit s'attendre à quelques coups de semonce de la part de la plume célinienne, cela pourrait avoir pour effet de faire tomber quelques adverbes et de perforer trois petits trous consécutifs en maints endroits de la

1- Eco, Umberto, L'oeuvre ouverte, Seuil, Paris, 1965, p:17

cuirasse linguistique. D'où, pensons-nous, l'apport colossal de Louis-Ferdinand Céline à la littérature de même qu'à l'ébranlement combien bénéfique que celle-ci fait subir à la langue.

Observer et mesurer le résultat de ce dur traitement, tant au point de vue stylistique et narratologique, que dans la façon de communiquer l'oeuvre littéraire; voilà ce que nous tenterons d'accomplir dans les prochaines pages. Il ne faudra toutefois pas perdre de vue qu'un phénomène transpire dans chacun de ces trois aspects de Mort à crédit: il s'agit de l'intersubjectivité dont font preuve le scripteur, le narrateur et, peut-être plus inconsciemment, nous allons le voir, le narrataire et cela, à travers un dialogisme intérieur baignant l'oeuvre complète.

Première partie: le style

Quelle est cette langue?

Il n'y a que deux angles sous lesquels le chercheur peut entreprendre l'analyse d'un texte littéraire: celui de la macro-analyse et celui de la micro-analyse. Lorsqu'il est question, comme c'est le cas ici, de décrire le fonctionnement stylistique d'une fiction, le second angle est de loin préférable. Il s'agit bien, en effet, d'une fiction, puisque nous nous appuierons entre autres sur les théories de Bakhtine qui n'accepte pas l'idée d'un style d'auteur; il préfère parler, et c'est également notre choix, de l'étude du style d'un roman en tant que genre.

Mais, en premier lieu, il faut tenter de circonscrire ce que sous-tend le concept de style. Riffaterre le décrit comme étant: "... toute forme écrite individuelle à intention littéraire, c'est-à-dire le style d'un auteur ou plutôt, d'une oeuvre littéraire isolée ou même d'un passage isolable"¹. Mais pour bien saisir ce qu'est véritablement un style, peut-être devrions-nous comparer ce qui a du style à ce qui n'en a pas? D'un texte qui n'a pas de style, qui n'a pas de marques subjectives, on sera porté à dire qu'il est écrit sous une forme académique. Or, qu'est-ce que le style académique? Si ce n'est la norme à partir de laquelle un jugement arbitraire peut être porté sur la qualité de l'écriture d'un texte. De ce fait, il est donc difficile de ne pas voir le style littéraire autrement que comme une déviation. Ce qui implique que le style d'un texte se limitera à une forme de résidu que l'on obtiendra après avoir passé ce texte au crible de l'analyse linguistique. Faut-il prétendre pour autant que les effets

1- Riffaterre, Michael, Essais de stylistique structurale, Flammarion, Paris, 1971, p:29

de style ne passent jamais l'étape de l'analyse linguistique? Heureusement non. Puisqu'il n'y a pas que le code linguistique qui régit le fonctionnement d'un texte littéraire, c'est-à-dire, précisons-le tout de suite, d'un écrit qui survit au jugement du lecteur, en dépit de son contenu et de la critique positive ou négative de ce dernier; les textes de Céline constituent un exemple probant.

Si l'analyse linguistique ne parvient pas à faire toute la lumière lorsqu'on entreprend l'étude stylistique d'un texte, il faut donc emprunter d'autres outils qui servent à d'autres formes d'analyse. Nous voulons parler ici du contexte, défini comme "le segment linéaire orienté dans le sens de la progression de l'oeil qui lit une ligne".¹ Et c'est au fil des segments, lorsqu'apparaîtront et surtout réapparaîtront les effets de langue, que l'observateur pourra commencer à dégager l'armature du style. Pour bien observer le fonctionnement d'un texte, il faut, comme le soulignait Nabokov², non seulement le lire mais surtout le relire. Par cette, ou mieux, ces relectures, il sera possible, dès lors, d'observer ce phénomène que Riffaterre nomme la rétroaction:

"... le sens et la valeur de certains faits de style déjà déchiffrés sont modifiés rétrospectivement par ce que le lecteur découvre à mesure qu'il progresse dans sa lecture. Tel mot répété, par exemple, est mis en relief du fait de sa répétition: il fait contraste avec les mots de son contexte qui ne sont pas marqués comme lui par une relation d'identité avec un prototype. Mais ce prototype lui-même (première occurrence du mot), s'il n'avait pas été remarqué d'abord ou l'avait été pour d'autres raisons, s'impose à nouveau au lecteur et souvent avec une valorisation différente".³

Ces phénomènes ou ces traits stylistiques découverts au gré des relectures, il appartiendra, dès lors, à l'observateur de les classer et de

1- Riffaterre, Michael, Essais de stylistique structurale, Flammarion, Paris, 1971, p:59

2- Nabokov, Vladimir, Littératures I, Fayard, Paris, 1983

3- Riffaterre, Michael, Ibid

tenter de leur trouver un point de convergence, ce qui constituera la pierre d'assise de l'analyse stylistique. Mais il ne faut pas réduire le style à cet amas de figures, de tropes et de procédés. Pour qu'ils émergent du texte, ces éléments dits contrastants, par leur imprévisibilité, doivent être disposés dans un contexte. Un effet de style, pour fonctionner, nécessite un contexte à l'intérieur duquel il y aura un ou plusieurs contrastes, ceux-ci pouvant, à la limite, être des points de suspension.

Il faut donc définir le style littéraire comme étant d'abord un système d'oppositions; le contexte étant la norme et les contrastants étant les déviants ou les écarts. C'est à l'intérieur de ce système que l'on retrouve les marques subjectives du scripteur (connotation esthétique ou coloration affective). Les effets de style sont provoqués par des écarts de la part du scripteur par rapport à la norme; Riffaterre dégage trois types d'écart:

- a) l'écart statistique: Donnons comme exemple les erreurs de date que l'on retrouve à quelques endroits dans l'oeuvre de Céline, ce qui renforce l'hypothèse qui veut qu'il attachât peu d'importance au synchronisme des événements racontés. Dans Mort à crédit, le narrateur fait un bond de vingt-cinq ans alors que le calcul des dates soulignées ailleurs permet d'en compter vingt-sept.
- b) l'écart lexical: Un exemple parmi une multitude dans ce roman: "Mais mon père était pas content... Surtout à la réflexion... Il marronait à l'intérieur..." Notons également l'absence de l'adverbe de négation "ne" dans cet exemple de même que dans le suivant.
- c) l'écart grammatical: Ici citons un exemple de cette habitude qu'il avait de tronquer les adverbes en

supprimant la terminaison: "Ils (les pigeons) flânaient jamais en route, ils aimaient ni la campagne ni les les grandes vadrouilles... Ils revenaient automatique..."

Il faut tout d'abord établir clairement les limites de la stylistique, son but est d'étudier en premier lieu le langage de l'oeuvre, c'est un travail de décodage. Ce qu'il faut regarder ce sont les effets du message, le rendement de l'acte de communication, de l'action de contrainte qu'elle exerce sur notre attention. Pour ce faire, nous devons faire appel à un système de classification cohérent. Celui de Roman Jakobson¹, qui se divise comme suit, nous sera très utile:

- a) fonction référentielle
- b) fonction expressive
- c) fonction conative
- d) fonction métalinguistique
- e) fonction poétique
- f) fonction phatique

Nous croyons que ces six fonctions sont assez aisément repérables dans Mort à crédit, du moins il nous sera loisible de le vérifier un peu plus loin.

En outre, dans cette analyse, il est impossible de ne pas tenir compte d'un phénomène répétitif, dans ce roman, que Riffaterre nomme la poétisation et qu'il définit comme "le processus par lequel, dans un contexte donné, un mot s'impose à l'attention du lecteur comme étant non seulement poétique, mais encore caractéristique de la poésie de l'auteur".²

1- Jakobson, Roman, Huit questions de poétique, Seuil, Paris, 1977

2- Riffaterre, Michael, Essais de stylistique structurale, Flammarion, Paris, 1971, p:204

C'est d'ailleurs là qu'est l'essentiel de cette première partie, il s'agit d'étudier le phénomène de poétisation dans ce texte de Céline; ce qui revient à faire un travail d'investigation au chapitre de la langue. C'est sans doute là, le fer de lance d'un travail stylistique, comme Henri Godard le souligne:

"... aussi paraît-il préférable de s'en tenir pour le premier niveau d'analyse à ce terme de langue, en précisant que l'on entend par là non pas la totalité potentielle, l'horizon de tous les possibles de la langue, mais plus précisément ceux qu'un écrivain, à force de les employer, a pour ainsi dire fait siens".¹

Il faut souligner que Godard prend le relais de Riffaterre, puisque ce dernier refuse le concept de langue d'un écrivain, prétextant un rapprochement trop rapide entre cette langue et la personnalité de l'auteur. Il préfère s'en tenir à la langue d'un roman. Godard reproche donc à Riffaterre une vision limitative de la stylistique. Puisqu'elle empêche la correspondance, dans une investigation critique, entre les niveaux de l'oeuvre, ce que Riffaterre qualifie de "métastylistique".

Comme on l'a souligné maintes fois sans trop s'y attarder, la caractéristique la plus frappante du style de Céline est, sans contredit, sa structure de langue parlée. Mais cela ne s'arrête pas là, car, en effet, il peut être à la portée de plusieurs scripteurs de simplement transposer dans un registre populaire, une scène dont il aura, le plus soigneusement possible, fait la narration. Céline, lui, pour avoir l'effet de la langue parlée, se doit de jouer à la fois sur les deux axes paradigmatique et syntagmatique. Ainsi, n'extrait-il pas le registre populaire de sa structure orale. La principale caractéristique de cette structure réside dans l'emploi de phrases disloquées, parsemées d'ellipses et dont la mise en relief de l'expression est constante.

1- Godard, Henri, Poétique de Céline, Gallimard, Paris, 1985, p:28

L'effet le plus immédiat de la structure linguistique du style célinien se retrouve dans un effet d'économie dans la phrase. Le fait d'entretenir un lien étroit, toujours réactivé, entre le narrateur et le narrataire, permet au premier de s'assurer de la compréhension du second et de pouvoir, par le fait même, éluder un mot ou laisser une phrase en suspend. Une mesure d'économie est mise en application: il s'agit de la redondance; cet aspect important de la langue parlée caractérisé par la tendance qu'a le locuteur à doubler les mots d'un synonyme voire même à les répéter intégralement, ou à formuler plusieurs fois une même idée. Nous croyons que c'est là une mesure d'économie à long terme.

Le plurivocalisme célinien

L'emploi constant de différents niveaux de langage, particulièrement dans ce roman où, ne l'oublions pas, bien que le narrateur principal soit un adolescent, le scripteur exerce pour sa part la profession de médecin, ce qui provoque donc une superposition de niveaux de langage. C'est un problème que Bakhtine a longuement étudié.

"Le roman pris comme un tout, c'est un phénomène pluristylistique, plurilingual, plurivocal. L'analyste y rencontre certaines unités stylistiques hétérogènes, se trouvant parfois sur des plans linguistiques différents et soumises à diverses règles stylistiques".¹

Le plurilinguisme de Bakhtine se résume donc dans la coexistence de langues nationales ou même la coexistence à l'intérieur d'une même langue de plusieurs dialectes. Godard, pour sa part, complète la pensée de Bakhtine, en nommant plurivocalisme ou dialogisme, l'entrée en dialogue ou la mise en voix de ces différents langages. Car, si la langue existe de façon

1- Bakhtine, Mikhaïl, Esthétique et théorie du roman, Gallimard, Paris, 1978, p: 87

irrationnelle, son incarnation est sans doute sa mise en voix, qui devient, dès lors, une position interprétative. Il va de soi que l'effet le plus immédiat du plurivocalisme chez Céline tient dans son choix de la langue orale populaire. Et son emploi a un but bien spécifique.

"Le plurivocalisme de l'oral populaire chez Céline tient à ce qui dans le même mot ou dans le même énoncé, deux intentions cohabitent: dire une chose, et la dire en se situant par rapport à un discours qui, pour ne pas figurer dans le texte, n'y est pas moins présent. Quant à cette seconde intention, elle est sans équivoque: il s'agit toujours de se poser contre le discours écrit".¹

De tous les romans de Céline, Mort à crédit est sans doute celui où le dialogisme intériorisé, comme dit Godard, se trouve le plus fréquemment utilisé. Cela s'explique, nous l'avons évoqué tout à l'heure, par le fait que le narrateur est un adolescent. Il se rebellera graduellement contre le discours extérieur. Nul besoin de plusieurs lectures pour se rendre compte que Ferdinand préfère la réflexion (peut-être serait-il plus juste d'écrire narration) à la communication:

"Nous étions en sympathie... Elle voit bien avec ma valise que je descend tout juste du train. Elle tente de me faire comprendre les 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 parlottes... Ça va! J'ai mon compte!... Je sais où ça mène! Je suis plus bon!"²

Nous remarquons donc que le langage choisi par le narrateur dès le début du roman, pour combattre la langue écrite, menace constamment de l'envahir. Notons également sa réticence face à l'apprentissage de la langue anglaise.

"Au repas, Monsieur Merrywin, il se posait juste devant

1- Godard, Henri, Poétique de Céline, Gallimard, Paris, 1985, p:131

2- Mort à crédit, Folio, p:219

le grand plat, il distribuait tout lui-même... il essayait de me faire causer. Il avait pas bon... La causerie moi!... La seule tentative je voyais rouge!..."¹

Plus on avance dans le roman, plus le langage académique menace le plurivocalisme intériorisé du narrateur. Mais ce plurivocalisme intériorisé est constitué essentiellement de deux niveaux de langage; car, comme nous l'avons souligné précédemment, la narration de ce roman est assumée par deux instances: Ferdinand jeune et un peu délinquant et Ferdinand adulte et médecin. Nous avons donc là les deux niveaux de langage qui occuperont la majeure partie de l'espace narratif. D'une part, le niveau de langage d'un adolescent rebelle: "Je faisais semblant de pas le regarder mais au beurre noir qu'il avait l'oeil". Ou encore ce parfait exemple de style parlé: "La gueule grande ouverte, comme ça!" D'autre part, il y a les interventions que le narrateur médecin fait au présent de la narration; ce sont souvent des passages où il emploie des termes médicaux:

"Il lui est sorti au début du mois de septembre toute une quantité de furoncles, d'abord sous les bras et puis ensuite derrière le cou alors un véritable énorme, qu'est devenu tout de suite un anthrax".²

Mais le narrateur n'est pas que délinquant ou médecin. On voit en effet surgir quelquefois des petites phrases ciselées qui sautent aux yeux; "L'embrun avait tellement drossé que sa grande vergue taillait dans l'eau". Il faut aussi citer cette phrase qui grâce à la présence de cette petite préposition: "en", subit une transformation sans doute imputable à l'environnement, puisque Ferdinand et ses parents se rendent au théâtre qui n'est fréquenté que par l'aristocratie.

"Avant de quitter la boutique on m'avait prévenu que si

1- Mort à crédit, Folio, p:231

2- Ibid. p:323

j'émanais des odeurs, je serais viré scéance tenante.
A fond que je m'étais torché, j'en avais bouché les
chiots. Même les pieds que j'avais propre en mes go-
dillots "façon fine".¹

On voit donc facilement les possibilités que génère ce dédoublement de l'instance narrative. Aussi, ne faut-il pas oublier qu'il n'est question, dans le texte, d'autres paroles que celles du narrateur. Il y a souvent des scènes où le lecteur a le sentiment que Ferdinand passe le relais, c'est là, sans doute, un effet du plurivocalisme. En revanche, il y a un phénomène intéressant, où ce n'est pas à prime abord la voix de Ferdinand mais bien l'écriture raffinée de son père. Si, comme nous le croyons, le fait d'avoir utilisé le langage oral populaire, constitue une prise de position par rapport au langage académique, et lorsqu'on connaît l'antipathie qu'éprouve Ferdinand pour son père, voilà un extrait où cette double rébellion contre la langue écrite et l'autorité paternelle, se trouve en une seule fois illustrée:

"Nous t'embrassons, mon cher enfant. Ta mère se joint encore à moi, encore une fois pour t'exorter te supplier t'adjurer avant ton retour d'Angleterre (si ce n'est point dans notre intérêt, ni par affection pour nous, au moins dans ton intérêt personnel), de prendre quelque détermination courageuse et la résolution surtout de t'appliquer désormais corps et âme au succès de tes entreprises".

On peut voir la grande importance qu'a le plurivocalisme dans ce roman en particulier de Céline. La discontinuité du récit, la segmentation de la phrase, favorisent le passage incessant d'une instance à l'autre. A tel point que le plurivocalisme est l'un des effets les plus visibles du style célinien. Mais quels sont exactement ces effets?

Le principal effet se trouve dans le résultat de ce mélange de langages

1- Ibid p:86

2- Ibid p:275

qu'utilise le narrateur, ce que nous nommerons à l'instar de Bakhtine: le dialogisme intérieur.

"...la dialogisation intérieure du discours (tant dans la réplique que dans l'énoncé monologique) qui pénètre toute sa structure, dans toutes ses couches sémantiques et expressives a presque toujours été ignorée. Or, justement, cette dialogisation intérieure du discours est dotée d'une force stylisante énorme. La dialogisation intérieure du discours trouve son expression dans une suite de particularités de la sémantique, de la syntaxe et de la composition que la linguistique et la stylistique n'ont absolument pas étudiées à ce jour".

Toujours selon Bakhtine, ce qui constitue la base du genre romanesque et l'organisation en un système littéraire harmonieux du plurilinguisme (la position prise par le locuteur par rapport à la langue normative) et de la plurivocalité (les possibilités de communication qu'offre cette prise de position). Nous avons donc là, croyons-nous, une définition à peu près claire de ce qu'est essentiellement la langue célinienne: un choix délibéré de différents niveaux de langage avec cette nette préférence pour la langue orale populaire, servie à travers un dialogisme constant à l'intérieur de la narration ou dans les dialogues entre les personnages.

- Quels sont les mots de cette langue?

Si l'écrivain avait causé un scandale en 1932, lorsqu'il publia Voyage au bout de la nuit, dans un langage argotique, cette polémique est largement due au contexte historique, car publier, à notre époque, un roman écrit en argot n'est plus exactement un acte révolutionnaire. Et si nous maintenons que Céline est toujours en cette fin de siècle un écrivain révolutionnaire, c'est qu'il y a quelque chose de plus qu'un style argotique.

Là où Céline a été le plus hardi c'est dans sa façon de forcer le système linguistique à jouer contre lui-même. Il existe un phénomène stylistique qui participe à ce travail subversif, Annie Montaut l'a bien démontré dans un article, il s'agit des figures de grammaire. Roman Jakobson les définit comme étant "tout retour susceptible d'attirer l'attention d'un même concept grammatical". La meilleure façon de dénoncer un système linguistique immuable est de rendre encore plus visible ce qui cause son immobilisme. Cette mise en évidence des travers de la langue écrite, Annie Montaut l'a décrite ainsi:

"Cette projection de l'axe de sélection sur celui de la combinaison n'a pas seulement un effet poétique d'obscurcissement dans son enchaînement logique devant la prééminence de la forme du signifiant; elle aboutit à la mise à nu du système même de la langue".¹

Des exemples de cela se trouvent en maints endroits dans Mort à crédit; nous songeons ici au dédoublement occasionnel de l'adverbe, ce qui renforce l'effet de la phrase. Ou encore une répétition du même adverbe à quelques mots d'intervalle; "J'ai pas pu dormir de la nuit tellement j'avais la colique... Le lendemain je suis parti au petit jour, tellement j'avais hâte de savoir..." Cet extrait démontre ce phénomène de façon encore plus éloquente, notons le déluge de pronoms personnels à la troisième personne du singulier:

"Tac je bute en plein dans un mec... un petit vouté en robe de chambre... Il se redresse. Il me dévisage... Il bafouille des explications... Ca devait être le propriétaire... Il était ému... Il portait des favoris... un rouquin... et des poils blancs... Un petit toupet sur les yeux. Il me répétait comme ça mon nom. Il était venu par le jardin (...) Il devait se méfier des voleurs... Il protégeait sa bougie... Il restait devant moi bredouillard. Il faisait pas chaud pour l'entretien. Il trouvait pas tous ses mots..."²

1- Montaut, Annie, "La poésie de la grammaire chez Céline", in Poétique no.50, avril 1982.

2- Mort à crédit, Folio, p:228

Du ces passages qui se passent de commentaires:

"Elle a porté rue d'Aboukir, chez la mère Heurgon Gustave (un vraiment sale bric-à-brac), cinq bonnes aquarelles à papa... les très meilleures... (...) C'était un vrai fait véritable, que je me sentais plus fier du tout..."¹

L'hypervisibilité de la langue se manifeste aussi d'une autre façon; il s'agit de la présence de suffixes et d'affixes renforçant l'effet du mot.

Comme ici:

"Des Pereires ça lui faisait plaisir nos grandes excursions ... Il découvrait tout les jours des nouveaux aspects du pays... et grâce à la carte ça devenait instructif en diable... Re-tantôt, comme ça au coin d'un bois... ou au revers d'un talus... on se planquait confortablement".

Il existe bien d'autres moyens qui contribuent à démontrer, par une hypervisibilité, les travers et les contraintes de la langue. La connivence avec le lecteur permet ainsi au scripteur de tronquer des mots en misant sur la capacité du locataire soit à deviner le sens du mot, soit à accepter que le livre qu'il tient entre les mains se trouve truffé de mots amputés dont la signification saute au yeux. Le vocable "autorité" nous servira d'exemple. A la page 14, il apparaît pour la première fois:

"Sur le trottoir voilà un petit chien qui boîte. Il me suit d'autorité".²

Puis plus loin:

"... J'ai tout de suite aidé le garçon de courses... Je lui ai tourné la manivelle... Je voulais d'autor montrer mon zèle..."⁴

Nous avons rencontré, par ailleurs, deux autres mots dont l'étymologie n'aide guère le lecteur qui doit s'en remettre au contexte pour tenter de leur trouver une signification. Il s'agit, d'une part, du mot "condé":

1- Ibid. p:304

2- Ibid. p:518

3- Ibid. p:14

4- Ibid. p:142

"Ma mère chez monsieur Bizonde, le bandagiste en renom, elle gagne pas beaucoup... ça suffirait pas ... c'est dur à son âge de se défendre à la commission. Madame Vitruve et sa nièce c'est moi qui douille le ménage avec des condés ingénieux..."¹

Et plus loin:

"En plus il avait un condé pour se faire des sous".²

La seconde occurrence est évidemment plus explicite. D'une part nous avons relevé le mot "affur".

"Je ne répond rien d'abord... Ca me revient alors d'un seul coup ce que j'ai fait des commissions... c'est vrai que je rapporte rien! Ah! Merde Quel affur!..."³

"Moi, il me restait toute la corvée, le plus sale dégueulasse affur..."⁴

Et à la fin du roman, une occurrence dont le contexte déroute quelque peu le lecteur:

"Et dans la fièvre du galop... il me montait une vache suspicion... "Merde!" que je me disais d'affur!... T'es encore tout lopaille mon pote! C'est la grosse bite! ... C'est l'entourloupe! ... le truc du petit pont de la Druve? ... Balle-Peau! Une salade! ... Encore bien foireuse! et une menterie culottée! ... Une attrape sinistre et puis tout!"⁵

Il est difficile d'expliquer ces mots, en dépit du fait que le vocable "autor" soit assez facilement assimilable par le lecteur. En revanche, "condé" et "affur" sont particulièrement déroutants. Ainsi, le Petit Robert dit de "condé": "Arg. Commission de police, agent de la sûreté". Voilà qui n'éclaire pas beaucoup le lecteur. Il faut donc s'en remettre à la bienveillance du narrateur.

De l'argot, on le sait, Céline a fait un de ces principaux outils de

- 1- Ibid. p:43
- 2- Ibid. p:108
- 3- Ibid. p:332
- 4- Ibid. p:404
- 5- Ibid. P:562

travail. Mais nous n'ignorons pas la méfiance qu'il ressentait à l'égard de ce niveau de langage.

"L'argot est un langage de haine qui vous assoit très bien le lecteur... Mais attention gaffe!... J'ajoute: l'émoi de l'argot s'épuise vite. Deux... trois couplets Deux trois bonnes vanes... et votre lecteur se ressaisit. ... un livre tout entier d'argot est plus ennuyeux qu'un "Rapport de la cour des comptes"".¹

Nous ne pouvons, par conséquent, étudier le vocabulaire célinien sans fatalement relever les termes argotiques. Ce qui nous a frappé c'est que ceux-ci se regroupent souvent en champs sémantiques. Ceux que nous examinerons plus particulièrement sont ceux du sexe et de la scatologie, où, croyons-nous, le talent d'argotiste de Céline est le plus effervescent. Du côté sexuel, le thème qui revient le plus fréquemment est la "masturbation"; le scripteur le désigne sous plusieurs synonymes, en voici quelques-uns:

"Aussitôt qu'elle (madame Cortilène) était partie, ça manquait jamais, je bondissais aux gogs, au troisième, me taper un violent rassis. Je redescendais tout cerné".²

"Le lendemain, il (Robert) me racontait tout, seulement il tenait plus en l'air... Il avait les yeux qui refermaient tellement qu'il s'était astiqué..."³

"On se passait des branlées sévères... Moi, j'étais devenu comme enragé, surtout que je me défendais à coups d'imagination... Je la mangeais Nora dans toute sa beauté (...) Je me l'étranglais moi, le robinet... Je rendais comme un escargot, mais il giclait pas au-dehors..."⁴

Autre termes sexuels propices à la synonymie: les parties génitales.

"Dans la chambre à côté de la nôtre, y avait le fils d'un représentant. On faisait tous nos devoirs ensemble. Il me tatait un peu la berloque, il se branlait encore plus que moi..."⁵

1- Céline, Louis-Ferdinand, Entretiens avec le professeur Y, Gallimard, Paris, 1955 p:72

2- Mort à crédit, p:77

3- Ibid. p:174

4- Ibid. p:252

5- Ibid. p:121

Peut-être pouvons-nous voir là un mot qui, reforgé, deviendra "Berlope" le commerçant, mais il nous faudra revenir sur les noms propres un peu plus loin.

"Y en avait des biens vicelardes parmi les "coursières"... Elles se mettaient quelquefois le pied en l'air exprès sur un escabeau pour qu'on vise la motte. Elles se trisaient en ricanant... Une comme je passais, elle m'a montré ses jarretelles... Elle me faisait des bruits de suçons... Je suis remonté là-haut pour lui dire au petit André... On se questionnait tous deux... comment qu'elle devait être sa craque?"¹

Et puis, il y a évidemment les plus communs: "bite" et "nichons" qui reviennent fréquemment dans le texte. Du côté de la scatologie, le récit est tout aussi foisonnant: "merde", "péter", "torcher", "chiots", "tripaille", "enculaillage". Nous avons sans doute là les deux champs sémantiques les plus fertiles. Pour deux raisons: d'une part, il est difficile sinon impossible d'écrire un roman non pas argotique (Mort à crédit n'en n'est pas un) mais où à tout le moins, l'argot tient une place prépondérante, sans utiliser le registre scatologique. Parce que l'argot l'exige, le rôle même de ce langage est de créer constamment une langue parallèle, où la synonymie ne cesse de jouer. De façon à brouiller continuellement les pistes et forcer ainsi le lecteur à faire un travail continu de remise à jour du lexique généré par le texte qu'il lit.

D'autre part, et cette seconde raison est plus typiquement célinienne, le champ lexical excrémental est l'un des deux pôles entre lesquels navigue sans arrêt le roman. L'autre, nous l'avons remarqué dans les autres romans, mais singulièrement dans celui-ci, est l'esthétisme. Autant le champ lexical excrémental (nous y englobons également la pourriture, les vomissements et les virus) est sollicité, autant l'esthétisme est souventes

1- Ibid. p:148

fois évoqué, parallèlement.

Un emploi régulier du lexique médical parsemé de vocables argotiques viscéraux et sexuels, s'explique par la duplicité du narrateur: l'instance de la période de l'enfance et celle représentée par le médecin. On peut prétendre que la première emploie davantage le lexique argotique que la seconde, mais il faut affirmer que lexique médical n'est utilisé que par l'instance-médecin.

Nous avons, par ailleurs, fait un petit relevé du lexique médical, ce qui nous a permis de repérer une vingtaine de mots: "cyanose, diphtérie, artériole, encéphale, vénérien, paludisme, malarien, vulnérable, arnica, sycosis, anthrax, furoncle, ovaire, matrice, appendicite, péritoine, fibrome, typhus exanthématique". Ce que nous avons noté dans cette liste, c'est que les maladies évoquées par le scripteur sont infectieuses et accompagnées de fièvre: "diphtérie, malaria, cyanose". Les autres sont des maladies épidermiques: "sycosis, furoncle, anthrax". Mais ce qui caractérise ces maladies, à l'instar de l'écriture de Céline, ce sont le délire fébrile et le pourrissement.

Ce que nous notons ici, c'est que le lexique médical génère, tout comme l'argot, une langue parallèle, qui oblige le lecteur, encore une fois, à faire preuve de dynamisme. Donc, ce ne sont pas seulement les mots qui ont été puisés dans le lexique argotique; on y reconnaît également une volonté de création d'un autre lexique distinct, ce qui se répercute au-delà des mots. Guiraud l'a fait remarqué dans son ouvrage sur l'argot.

"On pourrait multiplier les exemples de la stylisation de l'argot; un des plus remarquables me paraît celui de Céline. Ici, la langue devient entièrement personnelle;

moins que ses mots, ce sont ses moyens et son esprit que l'auteur emprunte à l'argot; il en tire une langue âpre, corrosive, virulente, (...) Mais il s'agit ici moins de l'argot que d'une langue plus ou moins argotisée..."¹

Autre preuve soutenant cette thèse qui veut que la visibilisation de l'argot ne se trouve pas uniquement du côté des noms communs, elle réside également dans l'emploi d'une constellation de noms propres (nous en avons relevé une centaine). Plusieurs des noms propres, que ce soit des noms de personnages ou des noms de lieux, sont forgés sur le même modèle que l'argot. Il y a, en effet, une certaine stylisation dans la fabrication (puisque'il s'agit bien dans plusieurs cas de fabrication) des noms propres de ce roman; ce qui a pour effet de provoquer chez le lecteur un sentiment d'ambivalence face aux mots qu'il lit. Ainsi, plusieurs noms recèlent l'annonce d'un jeu de mots, qui devient quelquefois flagrant, mais qui, dans la plupart des cas, demeure à l'état embryonnaire.

D'autres jeux de mots sont plus explicites, comme le lieu de résidence de Roger-Marin Courtial des Pereires l'inventeur-pédagogue qui habite à Montretout. Ou encore le bijoutier qui se nomme Gorloge. Quelquefois, le scripteur fait lui-même remarquer la curiosité du nom: "Le mec qui prenait le plus de paris, entre les soucoupes, il avait un drôle de nom, il s'appelait Nagueère"². Que penser de ces noms de lieux: "Impasse du Beaujolais". "On a fait ninaigre jusqu'à la rue du Beaujolais". Et ce passage:

"On a choisi la communale, rue des Jeûneurs, à deux pas de chez-nous, après le carrefour des Francs-Bourgeois, la porte toute foncée".³

Quand on sait que Ferdinand ne mange pas toujours à sa faim; le lecteur ne peut y voir que de l'ironie. Connaissant la délinquance de Ferdinand ainsi

1- Guiraud, Pierre, L'argot, collection Que-sais-je?, no.700, p:113-114

2- Mort à crédit, Folio, p:380

3- Ibid. p:460

que sa garde-robe dégarnie, le lecteur voyant apparaître des noms tels que "rue des Bons-Enfants" et "rue des Blancs-Manteaux", se dit que ce n'est certes pas un hasard.

S'il est assez facile de noter une certaine stylisation des termes argotiques employés dans le lexique des noms communs (comme nous l'avons noté, plusieurs, dans le texte, deviennent des leitmotive), cela n'est pas aussi évident lorsqu'il s'agit des noms propres. Une observation attentive du relevé permet de déceler une ironie constante de la part du narrateur soit dans le choix des noms soit dans le syntagme à l'intérieur duquel s'insèrent ces noms.

La plupart des noms propres utilisée provoquent un effet difficilement cernable, que ce soit par la jonction de deux mots plus ou moins proches étymologiquement. "Persant-la-Rivière, Blême-le-Petit, Salignons-en-Mesloir". Ou encore par l'invention de mots nouveaux en empruntant des syllabes à d'autres langues comme dans ces exemples: "Cakya Mouni, Dubanghi-Chari -Tchad, Saar Ozimput, Koh-I-Nors". Notons que ces noms propres sont employés à l'intérieur des récits secondaires, principalement "La légende du roi Krogold". L'utilisation de ces vocables dont la consonnance est inhabituelle, accentue l'effet de visibilisation de la langue, car leur inscription force le lecteur à lire plutôt visuellement que cérébralement.

Voilà donc quelques-uns des effets les plus visuels que peut provoquer le lexique célinien. L'obscurcissement provoqué par les mots tronqués ou les noms propres teintés d'ironie, force le lecteur à plus de dynamisme. En revanche, la présence de mots fabriqués d'onomatopées comme ceux-ci: "Ta! ga! dac!", "Bdia! Bdia! Bdia!" Ou ce bruit écrit d'un moteur d'ambulance:

"Pe! Pe! Tap! Te! Pe! Tap!" Cela contraint, croyons-nous le lecteur à un travail davantage visuel. Ainsi, la signification des mots de Céline n'est pas toujours claire, ceux-ci laissent souvent un doute dans l'esprit du lecteur, même s'il croit les avoir compris, depuis le temps qu'il les lit.

Quelles sont les phrases de cette langue?

Si les mots contribuent, à leur façon, à l'aspect d'oralité de la langue de Céline; la phrase, par sa malléabilité, aura un impact plus apparent. Evidemment, notre point de comparaison est la phrase traditionnelle, celle débutant par une lettre majuscule et se terminant par un point. Ce genre de phrase, il faut l'admettre d'entrée de jeu, n'est pas celui privilégié dans ce roman et encore moins dans ceux d'après-guerre. Godard le note pertinemment:

"Ces trois points qu'on a parfois vus comme une facilité ne sont que la trace la plus apparente, elle-même diversifiée, d'un effacement de la phrase, et avec elle de toute une organisation de l'énoncée dont elle est le module".¹

La phrase de Céline donc, un lecteur profane dès les premières pages s'en rendra compte, est disloquée. Elle est une phrase conçue non pas tant pour être lue que pour être dite. Sa ponctuation réduite et répétitive y contribue grandement. Même si Mort à crédit n'est pas le roman le plus stylistiquement éclaté, il n'en demeure pas moins que les phrases y subissent les assauts constants du style oral populaire. Cet état de détérioration de la phrase, Guy Laflèche le qualifie "d'ascription"². C'est-à-dire une écriture qui échappe aux marques conventionnelles de

1- Godard, Henri, Poétique de Céline, Gallimard, Paris, 1985, p:50

2- Laflèche, Guy, "céline d'une langue l'autre", in Etudes française, février 1984

la syntaxe et où la ponctuation, plutôt que de permettre au lecteur passif de reprendre son souffle, recèle au contraire des informations. Ainsi, la répétition de syntagmes est souventes fois employée, et ce qui aurait pu se dire en une seule phrase, nécessite dans l'écriture célienne deux ou trois syntagmes entrecoupés de points de suspension ou de points d'exclamation, ou les deux à la fois.

"Un jour, Ferdinand, je partirai... je partirai au diable, tu verras. Je partirai très loin...Je m'en irai tout seul... Par mes propres moyens!..."¹

L'information est ici répétée trois fois et elle a son importance puisque cette phrase dite par Courtial est en fait une prolepse informant le lecteur de la fin tragique de ce personnage, qui partira seul, mettre un terme à ses jours. Ou encore ce passage où le principe de répétition va en progressant:

"Maître! Maître! allez-donc chier! que je lui faisais au moment même. Allez chier tout de suite! Allez chier très loin!"²

Ainsi, ce qui donne l'efficacité recherchée à ce genre de phrase, c'est de toute évidence la prononciation à laquelle est contraint le lecteur consciencieux. Et il existe un phénomène dans la construction de la phrase célinienne qui corrobore cette assertion, il s'agit des contractions phonétiques. Guy Laflèche souligne les trois plus importantes:

- a) l'élision du relatif "qui" devant la voyelle:
"Les mots, il les fait gémir, il les torture d'une manière qu'est difficile à supporter..."³
- b) la transformation du pronom "lui" en "y":
"C'était juste au poil que j'y branle tout le presse-papier dans la queue... le gros mastoc, l'hypocrate... il me

1- Mort à crédit, Folio, p:355

2- Ibid. p:397

3- Ibid. p:217

grattait le dedans de la main..."¹

- c) l'effacement du pronom "il" dans le gallicisme "il y a":
 "Ils les embarquaient à Beauvais... Y avait pas à protester (...) Un véritable guet-apens. ... Y avait eu constat d'office..."²

Ces trois mécanismes (l'élision, la transformation et l'effacement) fonctionnent sans doute dans d'autres occurrences, ce qui démontre bien à quel point le texte de Céline est composé d'une écriture de connotation. D'autres particularités stylistiques y concourent également, comme les néologismes provoqués par la conjugaison de verbes inusités.

"Je savais plus comment m'y prendre pour plaire chez Berlope. Plus je poulopais dans l'escalier, plus Lavelongue il me prenait en grippe. Il pouvait plus me voir en peinture".³

"... Il (Courtial) pousse un cri. Il croyait qu'ils venaient l'arrêter.. Il chocotait fort dans son jus... Il tremblochait dans ses hardes..."⁴

"Quelquefois, elle (Mme des Pereires) extravaque un peu..."⁵

L'emploi de néologismes dans la phrase célinienne contribue donc à la connotation que le scripteur veut faire sentir au lecteur. Car cela exprime clairement la volonté du locuteur de mettre en pratique la liberté d'employer des mots inusités, et ce, en plus de conjuguer des verbes qui forcent le lecteur à se référer au contexte pour en découvrir le sens.

En ce qui a trait à la morphologie, les phrases de ce roman subissent quelques transformations. Une des plus redondantes est d'adverbialisation de l'adjectif, ce qui a pour effet de laisser la phrase en suspens:

"Ils (les pigeons) flânaient jamais en route, ils aimaient

1- Ibid. p:396

2- Ibid. p:544

3- Ibid. p:145

4- Ibid. p:456

5- Ibid. p:441

pas la campagne, ni les grandes vadrouilles... Ils revenaient automatique..."¹

"J'agrafe le fourbi à deux poignes et je le balance en plein jus... Le plus loin que je peux... Ça pas beaucoup fait de bruit... J'ai fait ça automatique..."²

"En y repensant davantage, il arrivait à se demander si ça (la terre que Courtial a achetée) ne serait pas même par (sic) trop riche pour catalyser "tellurique"!..."³

Si la phrase subit des atteintes à son intégrité sur son axe paradigmatique, elle n'est pas à l'abri des manipulations sur l'axe syntagmatique. Ainsi, du côté de la syntaxe, la fragmentation de la phrase constituant une entorse grave au code linguistique, cela a pour effet de connoter fortement la conception que se fait le scripteur de cette langue. La syntaxe est habituellement respectée parce qu'elle permet au lecteur, en localisant toujours au même endroit les mêmes syntagmes, de définir la fonction de ce syntagme. Ce n'est pas toujours le cas chez Céline, loin de là:

"La maladie je l'avais eue grave..."⁴

"Je faisais semblant de pas le regarder mais au beurre noir qu'il avait l'oeil..."⁵

"Il faut avoir passé par là pour bien renifler sa hantise... Qu'elle vous soye à travers les tripes, passée jusqu'au coeur..."⁶

Nous remarquons aisément dans ces phrases que des syntagmes déplacés recèlent des mots sur lesquels le narrateur a voulu mettre l'emphase. Le syntagme muté a généralement, comme c'est le cas ici, une connotation émotive. Le déplacement syntaxique a également pour effet, encore une fois, de bien faire sentir au lecteur à quel point la langue écrite est règlementée.

1- Ibid. p:374 4- Ibid. p:97
2- Ibid. p:447 5- Ibid. p:131
3- Ibid. p:523 6- Ibid. p:149

Il faut remarquer du même souffle, en ce qui a trait au verbe, leur conjugaison quelque fois particulière. Le subjonctif présent est le temps verbal le plus malmené par le scripteur, comme dans l'exemple précédent et celui qui suit:

"Pourvu que je soye libre ce soir, qu'après sept heures on me foute la paix, je me considérais bien servi..."¹

La phrase célinienne, on s'en doute bien, est le lieu privilégié du dialogisme intérieur qui sous-tend ce roman du début à la fin. Ces tournures de phrase indiquent bien à quel point dialogue et narration peuvent ici se confondre et que l'un et l'autre sont communiqués au lecteur par le narrateur. Toujours dans le but avoué d'insuffler à la langue écrite le rythme de la langue orale populaire; ces phrases donc, contiennent souvent entre guillemets des parcelles de dialogues. On peut donc voir, dans cette façon de faire, une métaphore où la langue parlée retrouve enfin sa place au sein de la phrase écrite. En voici quelques exemples:

"On n'a pas pu dire "au revoir" aux petits copains..."²

"On s'est chuchoté des "au revoir"..."³

"Si on rencontrait un terreux... "Bonjour" qu'on lui faisait poliment..."⁴

Ce ne sont pas toujours des paroles dites; ainsi cet extrait où ce qui n'est pas dit n'est pas forcément entre guillemets:

"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..."⁵

Toutes ces particularités de la langue célinienne concourent donc à produire un effet d'ascription. Si le lexique joue un rôle important;

1- Ibid. p:375

2- Ibid. p:139

3- Ibid. p:514

4- Ibid. p:519

5- Ibid. p:245

la syntaxe est probablement l'arme la plus efficace. Heureusement, comme pour le vocabulaire, il est possible d'observer les occurrences stylistiques. La dernière particularité syntaxique que nous observerons dans la phrase est, en dépit du peu d'études stylistiques consacrées à Céline, celle sur laquelle les analystes se sont le plus attardés, soit l'ellipse du sujet de la phrase. Encore là, mû par un désir de ne pas jouer le jeu de la langue écrite et présumant de la compréhension du lecteur, le narrateur peut se permettre d'amputer une bonne quantité de ses phrases d'un de ses organes vitaux: le substantif. Ainsi le scripteur, en éludant le sujet, écrira le déterminant et l'adjectif côte-à-côte; il en résultera, d'une part, un raccourcissement de la phrase qui deviendra encore plus marqué dans les oeuvres subséquentes et, d'autre part, la création d'un mécanisme fondamental de l'écriture de style télégraphique. Des exemples de cette construction syntaxique fourmillent dans Mort à crédit:

"Papa il racontait des choses avec les quinze cents détails ... des exacts... et des moins valables..."¹

"Je tenais plus debout à vrai dire... Il (J.P. Merrywin) cherchait encore d'autres phrases... des appropriées, à propos de mon voyage..."²

"Et chaque soir, il (Auguste) recommençait tout son discours, avec des incidents nouveaux. Rodolphe, il a eu des billets, des gratuits. Alors, on s'est élancés nous trois dans la foule, un dimanche".³

On peut se rendre compte par les mots qui la composent et la structure qui la sous-tend, à quel point la phrase-type est appropriée. Combien en plaçant, à un certain endroit de la phrase, le substantif ou en l'éludant pour n'écrire que son qualificatif, ce syntagme peut connoter l'oralité de la langue.

1- Ibid. p:84

2- Ibid. p:229

3- Ibid. p:82

Après avoir observé le lexique et la construction des phrases, il serait intéressant, toujours sous l'angle de la stylistique, de voir comment tout cela s'organise en séquences. Les passages sont délimités arbitrairement, mais nous avons tenté de choisir les passages les plus florissants au chapitre du style.

"On n'avait qu'une chose en commun, dans la famille, au passage, c'était l'angoisse de la croûte. On l'avait énormément. Depuis les premiers soupirs, moi je l'ai sentie... Ils me l'avaient refilée tout de suite... On en était tous possédés, tous, à la maison.

Pour nous, l'âme, c'était la frousse. Dans chaque piaule, la peur de manquer elle suintait des murs... Pour elle on avalait de travers, on escamotait tous les repas, on faisait "vinaigre" dans nos courses, on zigzagait comme des puces à travers les quartiers de Paris, de la Place Maubert à l'Etoile, dans la panique d'être vendus, dans la peur du terme, de l'homme du gaz, la hantise des contributions... J'ai jamais eu le temps de me torcher tellement qu'il a fallu faire vite.

Depuis mon revoi de chez Berlope, j'ai eu en plus pour moi tout seul, l'angoisse de jamais me relever... J'en ai connu des misérables et des chômeurs et des centaines, ici, dans tous les coins du monde, des hommes qu'étaient tout près de la cloche... Ils s'étaient pas bien défendus.

Moi, mon plaisir dans l'existence, le seul, à vraiment parlé, c'est d'être plus rapide que "les singes" dans la question de la balance... Je renifle le coup vache d'avance... Je me gaffe à très longue distance... Je le sens le boulot dès qu'il craque... Déjà j'en ai un autre petit qui pousse dans l'autre poche. Le patron c'est tout la charogne, ça pense qu'à vous débrayer... L'effroi du tréfonds, c'est d'être un jour "fleur", sans emploi... J'en ai toujours trainé moi, un n'importe quel infect affur... J'en becquette un peu comme on se vaccine... Je m'en fous ce qu'il est... Je le baguenaude à travers les rues, montagnes et mouscailles. J'en ai trainé qu'étaient si drôles, qu'ils avaient plus de forme, ni contour ni goût... Ça m'est bien égal... Tout ça n'a pas d'importance. Plus ils me débectent, plus ils me rassurent...

Je les ai en horreur les boulots. Pourquoi je ferais des différences?... C'est pas moi qui chanterai les louanges... Je chierais bien dessus si on me laissait... C'est pas autre chose la conditions".¹

Arrêtons-nous, dans un premier temps, au lexique de ce passage. Nous avons relevé une liste de substantifs représentant clairement le style de ce roman; la voici: "croûte, frousse, vinaigre, angoisse, cloche, singes, balance, coup vache, boulot, charogne, tréfonds, affur, mouscaille". Il est possible d'ores et déjà, de détecter dans cette courte énumération, le climat lexical qui englobe le roman, puisqu'on y retrouve quelques mots clefs comme: "croûte, frousse, boulot et affur", ce sont là quelques-uns des vocables qui reviennent le plus souvent. Ainsi le narrateur laisse clairement voir son angoisse tout au long du livre. Angoisse principalement causée par deux sujets d'inquiétude: le travail et la nourriture. Nous croyons percevoir également une forte connotation dans le mot "tréfonds", car Céline a toujours qualifié son écriture de souterraine, rappelons-nous l'expression consacrée: "métro émotif". Si, métaphoriquement, le sous-sol, on le voit, a beaucoup d'importance, littéralement, il en a tout autant, pensons à Courtial et la "radio telluris" du sous-sol.

Nous ne retrouvons, à l'intérieur de ce passage, aucune trace de dialogue, car à l'instar du roman en entier, il est, plus souvent qu'autrement, intériorisé. L'interlocuteur privilégié, comme c'est le plus souvent le cas, est le lecteur. Ce passage est en fait un long monologue parsemé de quelques points de suspension, d'interrogation et d'exclamation, qui ont pour effet de bien souligner l'aspect d'oralité du texte. Les phrases répétitives du passage font aussi ressortir ce point. Ainsi, la première phrase évoque indubitablement l'angoisse ressentie par la famille au sujet de la nourriture. La seconde phrase: "On l'avait énormément." n'a pour but que de convaincre encore davantage le lecteur. Du reste, les cinq

phrases du premier paragraphe ont pour but, plus ou moins directement, d'établir cette conviction dans l'esprit du lecteur.

Le second paragraphe gravite autour d'un seul champ lexical: frousse, panique, peur et hantise, jonchent ces quatre phrases. Notons la présence caractéristique d'un mot entre guillemets dont la connotation orale est très forte, d'autant plus qu'il signifie la vitesse, qui, elle, sous-tend le paragraphe et l'extrait en entier.

Le coeur de ce passage, bien délimité dans le texte par des blancs typographiques, est l'avant-dernier paragraphe. Nous avons là, la langue typique du scripteur en pleine effervescence. Ici, les trois premières fonctions de Jakobson: référentielle, expressive et conative, sont présentes. La première phrase du paragraphe évoque la fonction conative, puisque les mots "singe" et "balance" dans un tel contexte sont difficiles à saisir. Par ailleurs, nous aurions tendance à situer "singe" sous la fonction référentielle, car même si c'est l'unique fois où ce mot est employé dans le roman, il est quand même facile pour le lecteur de voir dans ce mot un synonyme d'une personne indésirable du point de vue du scripteur. En revanche, le mot "balance" laisse le lecteur dans une position un peu moins assurée, nous verrions conséquemment ce mot sous la fonction conative; il demande un effort de compréhension plus soutenu de la part du lecteur, et ce dernier ne peut avoir recours au contexte. Il faut noter, en outre, un écart grammatical flagrant dans cette phrase: "Le patron c'est tout la charogne, ça pense qu'à vous débrayer..." Ce syntagme représente une charge féroce contre la langue académique; d'une part, l'emploi bizarre du pronom relatif "tout" et d'autre part, l'utilisation pour le moins inhabituelle du verbe "débrayer". Académiquement, la phrase se tient difficilement, mais, heureusement, stylistiquement elle atteint

la cible. Enfin, le passage se clôt sur des points de suspension intéressants: "C'est pas autre chose la condition...", ce qui est un syntagme figé.

Nous avons choisi d'analyser, pour terminer cette première partie consacrée au style, ce second passage:

"Alors j'ai regardé la plaque, là devant moi, ou je devais entrer!... C'était bien exact "Meanwell College" et puis au-dessus des lettres bien plus rouges: Director J.P. Merrywin. C'était les indications, je m'étais pas gouré du tout. J'ai soulevé le petit marteau: Plac! Plac! Rien d'abord est survenu... alors j'ai sonné à l'autre porte. Personne n'a encore répondu... Un bon moment... Enfin, ils ont remué dans la tôle... J'ai vu une lumière qui passait dans l'escalier... Je voyais à travers les rideaux... Ça m'a fait une sale impression... Pour un peu je me barrais d'autor... J'aurais couru après la même... J'aurais rattrapé les frimands... Je serais jamais revenu au College... Je faisais déjà demi-tour... Tac! je bute en plein dans un mec... un petit vouté en robe de chambre... Il se redresse. Il me dévisage... Il bafouille des explications... Ça devait être le propriétaire... Il était ému... Il portait des favoris... un rouquin... et puis des poils blancs... Un petit toupet sur les yeux. Il me répétait comme ça mon nom. Il était venu par le jardin... C'était la surprise. C'était une drôle de manière... Il devait se méfier des voleurs... Il protégeait sa bougie... Il restait devant moi bredouillard. Il faisait pas chaud pour l'entretien. Il trouvait pas tous ses mots, le vent a soufflé sa calebombe..."¹

Ce long paragraphe constitue, à nos yeux, un exemple éloquent de l'écriture de ce roman. Tout d'abord au point de vue graphique, il est complètement haché, truffé de points de suspension et d'exclamation, de même que de mots entre guillemets. Mais ce qui est davantage intéressant, du côté graphique, ce sont les accrocs au code. Remarquons que le nom de l'institution est délimité par des guillemets à la suite d'une lecture du narrateur: "c'était bien exact: "Meanwell College"". En revanche, une ligne

1- Ibid p:227-228

plus bas, à la suite du même mécanisme de lecture: "Et puis au-dessus des lettres bien plus rouges: Directeur J.P. Merrywin", on se rend compte que le titre et le nom du personnage sont communiqués au lecteur tout en étant dénués de guillemets. Un second écart par rapport au code graphique de la langue écrite se multiplie tout au long de ce passage, il s'agit des phrases qui suivent, soit à un point d'exclamation, soit à trois point de suspension, et qui souvent débutent par une lettre majuscule (c'est la règle générale) mais quelquefois également (à quatre reprises exactement) s'ouvrent sur une lettre minuscule. De ce fait, l'aspect graphique se trouve parfois négligé et semble n'obéir à aucune loi. Ce n'est cependant pas le cas. Au contraire, malgré le côté anarchique, cette écriture implique un code qui se trouve à un autre niveau; un code qui se renégocie page après page avec l'unique interlocuteur valable: le lecteur.

Autre phénomène stylistique qui, sans une telle négociation, ne saurait être toléré par le lecteur: les nombreuses répétitions qui rythment le texte. Dans cet extrait, la fin est particulièrement intéressante: ainsi les neuf dernières lignes sont ponctuées de seize phrases lapidaires dont douze débutent par le pronom personnel "il".

Il y a trois moyens pour faire accepter ces entorses au code de l'écriture littéraire traditionnelle: il faut d'abord systématiser ces accrocs à l'intérieur d'une écriture qui sera apte à saisir le lecteur. En second lieu, le scripteur narrateur doit assumer ces déviations. Troisièmement, le narrateur communiquant a pour tâche de garder le contact avec son interlocuteur de façon à assurer que l'entente tient toujours. Nous croyons que le scripteur de Mort à crédit s'est bien servi de ces trois moyens.

Deuxième partie: la narration

La temporalité

Comme nous avons tenté de le faire ressortir dans les pages précédentes, l'écriture de ce roman comporte plusieurs infractions au code linguistique qui sert, habituellement, d'entente tacite entre scripteur et lecteur. Ici, ce code est mouvant et exige une certaine souplesse de la part de ce dernier.

Si la délinquance du scripteur est lisible à l'oeil nu; celle du narrateur est plus subtile, quoique présente, et ce, derrière les structures d'un texte plutôt linéaire, dont la chronologie des événements est généralement respectée. Le temps du récit et le temps du discours sont assez clairement délimités, même s'il y a bien quelques ingérences du temps du discours dans celui du récit.

Il est possible, grosso modo, de diviser, en regard de la temporalité (nous voulons parler ici des temps que Weinrich nomme commentatif et narratif), en deux parties principales ce roman: un préambule d'une trentaine de pages, où le narrateur, utilisant le temps présent, raconte des événements se situant tard après la fin de ce qu'il narrera dans la seconde partie. Nous pouvons déjà observer que le temps commentatif se retrouve essentiellement employé dans ce préambule. Mais il n'y a pas pour autant unité temporelle; ce texte contient quelques récits qui se télescopent.

Le récit, donc, au temps présent de la narration, met en scène le narrateur au moment où il travaille comme médecin à la Fondation Linuty. Ce narrateur a écrit "La légende du Roi Krogold" (celle-là même l'on retrouve

dans la seconde partie qui évoque l'enfance de Ferdinand), et il tient à avoir l'avis de son cousin, médecin également, Gustave Sabayot, chez qui il se rend; mais cette visite ne se fait pas au présent de la narration. Ainsi, à la page 10, le narrateur souligne: "Hier j'ai pas eu le temps d'aller le voir (Sabayot)". Il faut donc revenir encore plus en arrière pour la narration de cette visite, quelques lignes plus loin dans le livre: "Enfin avant-hier j'étais décidé d'aller le voir". Cette rencontre, qui se déroulera pendant une promenade des deux médecins, constituera l'essentiel du récit de la première partie. Le déroulement sera interrompu une première fois par une sorte de faux départ du récit de l'enfance de Ferdinand.

"C'est sur ce quai-là, au 18, que mes bons parents firent de biens tristes affaires pendant l'hiver 92, ça nous remet loin. C'était un magasin de "Mode, fleurs et plumes". Y avait en tout comme modèles que trois chapeaux, dans une seule vitrine, on me l'a souvent raconté. La Seine a gelé cette année-là. Je suis né en mai. C'est moi le printemps. Destinée ou pas, on en prend marre de vieillir, de voir changer les maisons, les numéros, les tramways et les gens de coiffure, autour de son existence. Robe courte ou bonnet fendu, pain rassis, navire à roulettes, tout à l'aviation c'est du même. On vous gaspille la sympathie. Je veux plus changer. J'aurai bien des choses à me plaindre, mais je suis marié avec elles, je suis navrant et je m'adore autant que la Seine est pourrie. Celui qui changera le réverbère crochu au coin du numéro 12 il me fera bien du chagrin. On est temporaire, c'est un fait, mais on a déjà temporé assez pour son grade".¹

On peut dire de cette première partie, si nous tenons compte de la nomenclature de Ducrot et Todorov, qu'elle occupe une grande part du temps de l'écriture. Une lecture attentive permet en effet de constater que la majorité des interventions du narrateur concernant son travail de production

1- Mort à crédit, Le livre de poche, p:22

de texte, ou, plus largement, tout ce qui concerne l'acte de raconter ou d'écouter une histoire, s'y trouve.

"Ma faiblesse à moi c'est d'écouter les bonnes histoires".¹

"Tant qu'à battre la vache campagne j'aime mieux rouler dans des histoires à moi".²

Ce qui renforce cet effet qu'a le temps de l'écriture, c'est "La légende du Roi Krogold" que le narrateur médecin semble nous présenter comme étant une pièce maîtresse de sa production littéraire, alors qu'elle disparaîtra graduellement, comme nous le verrons plus loin.

"Alors Vitruve (celle qui dactylographie le travail du narrateur) abandonne mon beau roman pour chasser sa subsistance (...) Je l'ai accusée de me dissoudre exprès ma jolie légende dans ses ordures même... -C'est une chef-d'oeuvre! que j'ajoutai. Alors sûrement on le retrouvera."³

"Elle l'a pas trouvé non plus ma jolie Légende. Elle s'en fou du Roi Krogold... c'est moi seulement que ça tracassait".⁴

Un lecteur qui aborderait Mort à crédit sans se douter qu'il s'agit là du récit d'une enfance dans le Paris du tournant du siècle, pourrait croire, par l'importance accordée à cette Légende, que celle-ci occupera un large espace narratif, or comme nous l'avons souligné, ce n'est pas le cas. Cette Légende, qui est en fait un récit hétérodiégétique, si nous nous en remettons à la terminologie de Genette dans Figures III, provoque une incompatibilité temporelle flagrante. Dans la première partie, le narrateur laisse croire au lecteur qu'il vient d'écrire ce texte, puisqu'il veut obtenir l'avis de son cousin là-dessus.

"Il me connaît bien Gustin. Quand il est à jeun il est d'un excellent conseil. Il est expert en joli style. On peut se fier à son avis".⁵

1- Ibid, p:16

2- Ibid. p:33

3- Ibid. p:15

4- Ibid. p:16

5- Ibid. p:12

Mais ce qu'il ne faut pas oublier, c'est que cette Légende revient dans ce que nous nommons arbitrairement la seconde partie. D'une part, lorsque la grand-mère Caroline apprend à lire à Ferdinand. Et d'autre part, au moment où ce dernier, apprenti chez Gorloge, se rend compte que son camarade de travail, "le petit André" lit précisément cette Légende.

"Il me répondait rien encore, il continuait de marmotter dans ses images... Il lisait tout haut. Je me rapproche... Je regarde aussi ce que ça racontait... C'était l'histoire du Roi Krogold... Je la connaissais bien moi l'histoire... Depuis toujours... Depuis la grand-mère Caroline... On apprenait là-dedans à lire... Il avait qu'un vieux numéro, un seul exemplaire..."¹

Ce phénomène a pour résultat de renforcer l'effet de duplication des narrateurs et de rendre le narrateur adolescent plus éloigné du narrateur médecin car, non seulement ce dernier laisse clairement entendre qu'il vient d'écrire cette Légende dont la dactylographie n'est pas terminée, mais Ferdinand le narrateur adolescent prétend que ce texte date de plusieurs années. On ne peut, par conséquent, expliquer cette incongruité temporelle que par une volonté de distinguer les deux instances narratives.

Cette première partie, qui s'étend du début du roman jusqu'à la phrase "Le siècle dernier je peux en parler, je l'ai vu finir", c'est-à-dire sur environ une vingtaine de pages, forme en quelque sorte un récit autonome. Par conséquent, il nous apparaît opportun de nous y arrêter, de façon à voir comment joue la temporalité. Cela est plus facile avec ce préambule qui met en place une variation temporelle beaucoup plus importante que la suite du roman, qui, elle, s'étend sur quelques années de la vie de Ferdinand, mais où les bonds temporels sont plus rares, toutes proportions gardées.

1- Ibid. p:121

Nous allons donc nous servir de la segmentation faite au moyen d'un astérisque dans l'édition du Livre de poche, de façon à établir les différentes variations temporelles. Précisons au départ que ce prologue que nous avons subjectivement délimité, en tenant compte du récit, renferme neuf astérisques.

Le premier paragraphe de la première séquence est narré au présent. Il est possible de voir un glissement du présent: "Tout cela est si lourd", au futur: "Bientôt je serai vieux", pour se terminer au passé: "Ils sont parti".

Dans la seconde séquence, un premier véritable déplacement temporel de la narration: "Hier à huit heures" et trois lignes plus loin: "Demain on l'enterre rue des Saules". Ce segment met en place, outre les considérations sur la vie de l'écrivain de la part du narrateur, l'épisode du moment même de la mort de madame Béranger. L'astérisque apparaît au moment où le narrateur anticipe des récits à venir.

Cette séquence s'étend de "l'avant-hier" jusqu'au "lendemain" du présent de la narration. Tout d'abord, le narrateur indique l'endroit où il travaille et ensuite présente celui dont la rencontre occupe une bonne part du préambule. Premier bond: "Hier j'ai pas eu le temps d'aller le voir". Madame Béranger est morte à la fin de cette journée. Le narrateur nous ramène donc plus dans le temps: "Enfin avant-hier j'étais décidé d'aller le voir, le Gustin chez lui". Ce retour en arrière, deux jours avant le présent de la narration (celui du premier paragraphe de la première séquence alors que le narrateur est dans sa chambre), permet au narrateur d'insérer l'épisode où une dame le force à faire une visite médicale chez elle, où sa fille est malade. Cette scène -n'oublions pas que nous sommes "l'avant-hier" du

présent de la narration- est narrée à son tour au présent: "Je monte, je m'asseye enfin... La petite même porte des lunettes". La scène se clôt sur une allusion temporelle: "Je suis trop fatigué pour m'occuper des adultes et des pronostics. C'est la vraie caille les adultes. J'en ferai plus un seul avant demain". Avant la fin de la séquence, le narrateur, qui avait résolu d'aller rendre visite à son cousin Gustin, fournit d'autres repères chronologiques: "Ce soir il faudrait l'enfermer (le chien errant)". Et il termine avec: "Le lendemain (...) il (le chien) a bondi à l'extérieur.

C'est à propos des goûts artistiques de Gustin que s'ouvre la troisième séquence. Le narrateur revient loin en arrière, pour raconter en quelques mots le vieux chagrin d'amour de Gustin. Puis, vient la présentation de madame Vitruve, celle qui dactylographie la Légende à laquelle il fait allusion pour la première fois, le narrateur reprochant à cette dame d'avoir égaré "des bouts de la Légende". Puis, après quelques considérations historiques sur la Fondation Linuty, autre information chronologique au sujet de la vie passée du narrateur: "Depuis quinze ans, dans la zone, qu'ils me regardent qu'ils me voient me défendre, les plus résidus tartignolles, ils ont pris toutes les libertés, ils ont pris pour moi toutes les mépris..."¹ Puis suivent les circonstances entourant la rencontre entre le narrateur et madame Vitruve par l'entremise de la fille de celle-ci, cette rencontre a eu lieu en Angleterre. "Ca remonte à pendant la guerre". La séquence s'achève sur la recherche de la Légende et sur quelques considérations d'ordre physique concernant Mireille, la seconde fille de madame Vitruve. Le narrateur évoque un incident qui s'est produit entre lui et Mireille et dont il sera question plus loin.

1- Ibid. p: 16

C'est finalement à la quatrième séquence que s'effectue la rencontre prévue entre Sabayot et le narrateur. Cette promenade est évoquée à l'imparfait et au moment de cette rencontre, le narrateur revient plus loin dans le passé: "Des soirs, il simplifiait tout". C'est aussi dans cette séquence que sont fournies les premières informations quant au contenu de la Légende. Le développement se poursuit dans la cinquième séquence où non seulement il y aura progression de la narration mais où le narrateur deviendra descripteur: "Je vais toujours vous décrire le château du Roi Krogold", il faut y noter un autre niveau de langage.

"Un formidable monstre au coeur de la forêt, masse tapie, écrasante, taillée dans la roche... pétrie de sentines, crédences bourrelées de frises et de redans...d'autres donjons... Du lointain de la mer là-bas... Les cimes de la forêt ondulent et viennent battre jusqu'aux premières murailles..."¹

Puis c'est la poursuite de la promenade du narrateur et de Gustin, jusqu'au premier départ du récit autobiographique, que nous avons qualifié précédemment de faux départ, étant donné que la narration reviendra à son niveau premier avant de repartir définitivement. Ce faux départ de l'autobiographie est provoqué par le passage de Gustin et de Ferdinand sur le quai 18, où se trouvaient les parents de ce dernier quarante ou cinquante ans plus tôt (on peut le présumer). Ensuite retour au temps présent de la narration, à quelques jours près, avec le déplacement des deux interlocuteurs du quai 18 jusqu'à la Porneuve où l'inquiétude de Gustin concernant sa santé permet au narrateur de revenir sur la vie de son cousin; le récit change par conséquent de temps verbal: "Le matin je l'entendais vomir dans l'évier... Je l'ai rassuré, ça servait à rien de l'inquiéter. Le mal était

1- Ibid. p:20

fait. Le principal c'était qu'il conserve ses boulots..."¹ La séquence prend fin sur un retour du narrateur à la Légende, que Gustin écouterait enfin non sans quelques recommandations; "Vas-y Ferdinand, lis-le-moi, je l'écoute tiens ton machin. Lis pas trop vite par exemple. Fais pas des gestes. Ça te fatigue et moi ça me donne la berlué..."²

La sixième séquence s'ouvre sur une précision temporelle: "Vers cette époque, y a eu la crise..." Le narrateur ne précise pas exactement quand ont eu lieu les événements. On peut présumer, par ailleurs, qu'ils prennent place autour de "l'aujourd'hui" de "l'Hier à huit heures" de la page 9. Il s'agit, dans ce passage, de faits qui ont eu lieu depuis que le narrateur est médecin à la fondation Linuty, donc, forcément après ce qui est raconté dans le récit autobiographique. Un autre indice temporel se trouve dans cette séquence:

"Son rêve à Mireille c'était une crèche sans totos. Si elle s'était barré maintenant sa tante l'aurait fait repousser. Elle comptait sur elle pour la croûte mais je lui connaissais un petit marle qui prétendait bien aussi, le Bébert du Val-de-Grâce. Il a fini dans la "coco". Il lisait le "Voyage" celui-là..."³

Ici donc, une référence intertextuelle sert aussi de repère temporel. Plus loin dans cette séquence, le narrateur, après quelques lignes tirées de la Légende, revient à ce qui occupe l'essentiel de la narration comprise entre ces deux astérisques: la correction qu'il inflige à Mireille qui a répandu des ragots à son sujet. Si la fin de ce passage apporte peu en ce qui concerne la temporalité; il en est autrement des événements qui constituent, selon nous, un des moments les plus effervescents du préambule.

On peut présumer que la septième séquence s'ouvre sur un retour au temps présent de la narration, puisque, après son aventure avec Mireille, le narrateur se retrouve dans sa chambre, au même moment, on peut le penser,

1- Ibid. p:23

2- Ibid. p:24

3- Ibid. p:26

qu'au tout début du roman: "Il est venu tant de monde dans ma chambre". Alors qu'un peu plus loin au cours de cette séquence cette phrase apparaît: "Je pensais à tout ça dans ma crèche, pendant que ma mère et Vitruve déambulaient à côté." Entre ces deux repères chronologiques qui ramène le lecteur au temps premier de la narration, se trouve une autre analepse à l'intérieur de laquelle le narrateur raconte les effets secondaires d'une blessure de guerre. Ce passage situe bien le lecteur: "Fièvre ou pas, je bourdonne toujours et tellement des deux oreilles que ça peut plus m'apprendre grand-chose. Depuis la guerre ça m'a sonné. Elle a couru derrière moi, la folie... tant et plus pendant vingt-deux ans".¹ Cette dernière indication est répétée quelques lignes plus bas: "Depuis vingt-deux ans, chaque soir il veut m'emporter".

La huitième séquence se déroule essentiellement au présent de la narration: "Tel quel. Ça me faisait bouillir dans mon plume (le narrateur est donc dans son lit) de me représenter ces salades, je suintais de partout comme un crapaud..." Un peu plus loin, le lecteur qui est d'ores et déjà au courant approximativement de l'époque où le narrateur se retrouve étendu dans sa chambre, se voit renseigné sur le lieu exact dans la ville de Paris: "Par ma fenêtre on voit Paris... En bas ça s'étale... Et puis ça se met à grimper ... vers nous... vers Montmartre..."

La dernière séquence, la neuvième, ne recèle pas de variation temporelle importante. La narration se fait au temps présent du récit, c'est-à-dire au moment où le narrateur est alité à la suite de son aventure avec Mireille. De ce lit, il transforme son récit du moment présent (par rapport au roman entier) en un récit onirique au cours duquel seront confondus les éléments des différents récits. Ainsi, au chapitre de la temporalité,

1- Ibid. p:30

le récit effectue un bond inégalé jusque là, puisque par l'intermédiaire de la mère de Ferdinand, nous nous retrouvons avant la naissance du narrateur: "Quand je me recouche, ma mère est en plein dans ses fiançailles... à Colombes... Quand Auguste faisait du vélo..."¹ Plus loin, viennent se greffer des éléments de la Légende:

"Je vois Thibaud le Trouvère... Il a toujours un père de moins... Je vois des lanciers qui s'emmanchent... Je vois le Roi Krogold lui-même... Il arrive du Nord... Il est invité à Bredonnes avec toute sa Cour... Je vois sa fille Wanda la blonde, l'éblouissante... Je me branlerais bien mais je suis trop moite..."²

Notons, à la fin de ce passage, un retour au récit premier, alors que le narrateur est toujours dans son lit. La frontière entre le préambule et le récit principal, si elle est arbitrairement tracée par nous, coïncide tout de même avec la fin du siècle et le début du récit de l'enfance du narrateur; il ne sera pour ainsi dire plus question du récit premier pendant la suite du roman. Ce récit premier dont nous avons puisé la définition chez Genette:

"Toute anachronie constitue par rapport au récit dans lequel elle s'insère -sur lequel elle se greffe- un récit temporellement second, subordonné au premier dans cette sorte de syntaxe narrative (...) Nous appellerons désormais "récit premier" le niveau temporel de récit par rapport auquel une anachronie se définit comme telle".³

Ce préambule apparaît donc très intéressant au chapitre de la temporalité. Car c'est pendant ces quelques heures en temps réel, que le narrateur joue avec les plus grandes amplitudes temporelles; de la rencontre de ses parents jusqu'au milieu du siècle:

1- Ibid. p:33

2- Ibid. p:33

3- Genette, Gérard, Figures III, Seuil, coll. Poétique, Paris, 1972, p:90

"J'aime mieux raconter des histoires. J'en raconterai de telles qu'ils reviendront, exprès, pour me tuer, des quatre coins du monde. Alors ce sera fini et je serai bien content".¹

La seconde partie du roman nous apparaît beaucoup moins foisonnante en ce qui a trait aux anachronies, puisque, nous l'avons souligné, le narrateur ne revient que rarement au récit premier. Même à la fin, où logiquement il aurait pu y revenir, c'est-à-dire à sa condition moins précaire de médecin. Il persiste à respecter la temporalité et la chronologie de cette immense analepse. Nous croyons qu'il s'agit là d'une stratégie globale du roman, voire même de l'oeuvre entière et qui consiste à toujours placer le "je" dans une situation difficile; il y a constamment un revers sombre à une médaille peu brillante.

Description d'un "Je" déprécié

Si la forme autobiographique est loin d'être une façon originale de narrer un récit, le "je" de Ferdinand s'impose malgré tout, grâce à l'impression d'oralité. Mort à crédit est le second roman d'une oeuvre dont le "Je" personnalisé fait figure de pierre angulaire de tout un système narratif. Plus l'oeuvre devient imposante, nous l'avons observé, plus cette instance de la première personne du singulier occupe tout l'espace du texte; ce qui a pour résultat de réduire presque à néant le dialogisme traditionnel. Les dernières oeuvres de Céline mettent en scène un unique narrateur, qui n'écrit de plus en plus qu'à propos de lui ou qui, à tout le moins, décrit des scènes où il fait figure de personnage central. C'est dans ces romans que l'on retrouve le plus d'insertions métatextuelles et intertextuelles. Ce qui distingue ces deux époques de l'oeuvre de Céline, c'est que les livres d'avant-guerre respectent d'abord l'histoire, tandis que ceux d'après-

1- Mort à crédit, coll. Le livre de poche, p:10

guerre répondent surtout à un débit mémoriel. Allons voir du côté de

Rigodon, le dernier roman de l'oeuvre:

"En attendant je vous fait languir, je vous ai quitté à Zornhof, Harras et le Reichsbevoll Goring, venaient de nous quitter... Je vous laisse en plan et mes comics! ... vite mes oignons, que je vous retrouve! ... Par ici, Mesdames et Messieurs!... encore deux mille pages au moins"!.¹

A la fin de l'oeuvre, le travail du narrateur est rendu au maximum de sa transparence et ce pour une raison principale, c'est que plus le lecteur approche de la fin de l'oeuvre, moins les variations temporelles sont fréquentes: en d'autres termes, ce qui singularise Mort à crédit à l'égard des autres romans de Céline, hormis le Voyage au bout de la nuit, c'est le fait que ce livre est formé d'un préambule écrit au temps présent de la narration (une quarantaine de pages) alors que le reste du livre est une longue analepse. En revanche, la trilogie allemande se déroule essentiellement au temps zéro de la narration, il n'y a que peu d'analepses ou de prolepses.

Une pleine possession de ses moyens stylistiques qui lui ont permis de construire des récits chronologiquement uniformes et dont la force est de ne laisser aucun répit au lecteur et de lui rappeler inlassablement le rapport et les fonctions respectives du narrateur et du narrataire. Godard signale cette évolution:

"Plus jamais il ne laissera le lecteur pénétrer de plein-pied dans le récit de ses aventures anciennes. Il lui faudra toujours, ne fût-ce qu'en quelque lignes, partir de la seule réalité qui existe pleinement pour le narrateur au moment où il va se faire narrateur, celle de son présent".²

Visiblement, le narrateur des oeuvres d'après-guerre, principalement celui de la trilogie allemande, ne débute plus ses romans sans bien faire

1- Céline, Louis-Ferdinand, Rigodon, Folio, Paris, 1960

2- Godard, Henri, Poétique de Céline, Gallimard, Paris, 1985, p:314

sentir au lecteur ce qu'il est sur le point d'entreprendre et ce à quoi ce dernier s'engage. Or, ce n'est pas le cas pour Mort à crédit et ce pour une raison tout à fait logique; c'est que le narrateur de ce roman n'a pas encore beaucoup d'antécédents littéraires, contrairement à celui de Rigodon, qui évoque précisément sa vie d'écrivain. Comparons les deux paragraphes initiaux de ces romans, d'abord Mort à crédit:

"Nous voici encore seuls. Tout cela est si lent, si lourd, si triste... Bientôt je serai vieux. Et ce sera fini. Il est venu tant de monde dans ma chambre. Ils ont dit des choses. Ils ne m'ont pas dit grand-chose. Ils sont partis. Ils sont devenus vieux, misérables et lents chacun dans son petit coin du monde".¹

Puis Rigodon:

"Je vois bien que Poulet me boude... Poulet Robert condamné à mort... il parle plus de moi dans ses chroniques... autrefois j'étais le grand ceci... l'incomparable cela... maintenant à peine un petit mot accidentel assez méprisant. Je sais d'où ça vient, qu'on s'est engueulé... à la fin il m'emmerdait toujours à tourner autour du pot!... vous êtes sûr que vos convictions ne vous ramènent pas à Dieu".²

Nous pouvons noter une différence marquée entre les deux passages; dans le premier, un narrateur beaucoup plus impersonnel, deux allusions seulement à la première personne du singulier: "Bientôt je serai vieux". et "Ils ne m'ont pas dit grand-chose". En revanche, le paragraphe de Rigodon est voué au narrateur, non seulement ne parle-t-il que de lui, mais encore, il se plaint qu'on ne parle plus de lui, ironiquement bien sûr.

Paradoxalement, alors que le narrateur dans Rigodon est régulièrement intégré dans le récit, ici dans le premier paragraphe, aucune allusion. Tandis que dans Mort à crédit où le traitement du narrataire est, nous allons le vérifier plus loin, beaucoup moins visible, la première phrase du premier paragraphe intègre ce narrataire: "Nous voici encore seuls".

1- Mort à crédit, Folio, p:9

2- Rigodon, Folio, p: 17

Qu'elles abondent comme dans les derniers romans, ou qu'on en trouve très peu, c'est le cas de Mort à crédit, les allusions au travail narratif ou aux conditions de vie d'un écrivain, sont aux yeux de Céline des éléments de narration au même titre que sa traversée de l'Allemagne déchirée par la guerre ou la recherche d'une place d'apprenti dans les commerces d'un Paris de fin de siècle. Cette fusion, sans discernement aucun, est une caractéristique importante de la voix narratrice. Cette voix qui, loin d'employer un discours métatextuel dans le but de confondre le lecteur, profite au contraire de ce récit parallèle pour provoquer et réactiver une certaine prise de conscience du lecteur; voici ce que Godard en dit:

"Quand il s'agit non plus de principes généraux de son travail, mais de la réalisation particulière en cours, Céline éprouve bien plus souvent encore le besoin d'y revenir. La simple lecture suffit à établir que ses retours de la narration sur elle-même sont dans leur grande majorité consacrés à désamorcer les critiques au fur et à mesure qu'elles surgissent dans l'esprit du lecteur, et l'on pourrait être tenté de conclure que là est la raison d'être de l'ensemble. En réalité, les apparentes défaillances qui suscitent ces critiques sont bel et bien voulues, cela apparaît à l'évidence dans les manuscrits, si patiemment travaillés, et où rien n'aurait été plus simple que de les effacer si elles n'avaient été que l'effet d'une écriture au courant de la plume. Mais avant même que ces manuscrits ne soient connus, l'existence dans le texte publié d'une dernière série de références au travail narratif, qui ne jouent aucun rôle et ne valent que pour elle-même, suffisait à suggérer que, derrière la fonction de rattrapage qui paraissait les justifier toutes, il y en a une autre, plus profonde et plus forte, qui est d'interrompre le récit, de casser l'illusion de "vie" qu'il s'efforce en principe de créer et d'entretenir, pour rappeler aussi souvent que nécessaire au lecteur qu'il n'a pas affaire à une histoire en train de se faire mais à un récit, pas à des personnages mais d'abord à un narrateur".¹

Une plus grande implication du narrateur et un souci constant de sa

1- Godard, Henri, Poétique de Céline, Gallimard, Paris, 1985, p:318-319

part de déstabiliser le lecteur, voilà ce qui caractérise le plus, la narration des romans d'après-guerre de Céline. Mais qu'en est-il de Mort à crédit?

Tout d'abord, une considération chronologique, ce roman est le second digne de cette appellation dans l'oeuvre. Ce qui explique en grande partie, nous l'avons noté précédemment, la rareté des passages intertextuels. L'extrait le plus explicite dans ce roman prend place dans le préambule:

(...) Il (l'ami de Mireille) a fini dans la "coco", il lisait le "Voyage" celui-là".¹

Si ce roman laisse beaucoup moins de place au métatexte et à l'intertexte, il n'en demeure pas moins que l'on peut déjà y déceler une caractéristique qui marquera profondément l'oeuvre de Céline: l'omniprésence et l'omnipotence du "Je" narrateur unique. Car les deux instances narratrices: le "Je" adolescent et le "Je" médecin ne sont séparé que par le temps. Le préambule est le lieu où il est fait le plus souvent référence au métatexte, par contre, l'intertexte est inexistant. Evidemment, c'est l'espace du texte le plus propice à ce genre de considération; si ses autres romans plus récents laissent place à plus de repères historiques dans le domaine de la littérature, celui-ci ne se borne qu'à quelques prospections:

"Le jour où il le faudrait j'avais presque de quoi en moi me payer la mort!... J'étais un rentier de l'esthétique. J'en avais mangé de la fesse et de la merveilleuse... Je dois confesser de la vraie lumière. J'avais bouffé de l'infini".²

Du encore ce passage où le "je" se décrit tel qu'il apparaîtra tout au long du roman, c'est-à-dire comme quelqu'un sur lequel le destin s'acharne:

"Depuis vingt-deux ans, chaque soir il veut m'emporter...

1- Mort à crédit, coll. Le livre de poche, p: 26

2-Ibid. p:15

à minuit exactement... Mais moi aussi je sais me défendre... avec douze pures symphonies de cymbales, deux cataractes de rossignols... Voilà du travail pour célibataire... Rien à redire. C'est ma vie seconde. Elle me regarde".¹

Ajoutons cet extrait où le narrateur, mine de rien, prévient, sans équivoque, le lecteur, sur le contenu des pages à venir et sur la place que ce dernier prendra à l'intérieur du récit:

"Tant qu'à battre la vache campagne j'aime mieux rouler dans des histoires qui sont à moi..."²

L'acte de raconter, la présence récurrente du verbe lui-même à l'intérieur du texte, forment l'indice métatextuel le plus sûr. Même si le narrateur ne se départit pour ainsi dire jamais de son privilège de narrer, en dépit de la présence de plusieurs personnages habilités à raconter. Le narrateur, même s'il prétend le contraire: "Ma faiblesse à moi c'est d'écouter les bonnes histoires"³, ne cède pas sa place volontier, c'est ainsi que tout sera rapporté par l'entremise d'une seule et unique instance: le "Je"; exception faite de la lettre d'Auguste à Ferdinand sur laquelle nous reviendrons plus loin.

Ce "Je" est inflationniste par sa grande visibilité et déprécié par le traitement que non seulement les autres personnages lui imposent mais surtout celui que lui-même se réserve. Il est tout de même peu fréquent qu'un narrateur détenant les pleins pouvoirs sur le récit soit autant dévalué. Voilà, à nos yeux, une façon habile et efficace de combattre le mythe du narrateur tout-puissant. Cela fait partie de cette stratégie de collusion avec le lecteur, de manière à lui faire comprendre que celui qui écrit à propos de lui, est d'abord et avant tout un être humain. Le narrateur de Mort à crédit, en particulier, est probablement celui qui se déprécie le plus systématiquement; les autres romans, même si le narrateur

1- Ibid. p:30

2- Ibid. p:33

3- Ibid. p:16

n'y est jamais placé dans une situation très confortable, laisse voir sa déchéance. Nous avons relevé quelques passages éloquents montrant la prise de conscience de la part du narrateur de sa propre délinquance et de son incapacité d'adaptation.

"Elle (la mère de Ferdinand) a tout fait pour que je vive, c'est naïtre qu'il aurait pas fallu".¹

"De mon côté je préfère personne. Pour les gueulements et la connerie, je les (les parents de Ferdinand) trouve pareils. Elle cogne moins fort, mais plus souvent. Lequel que j'aimerais mieux qu'on tue? Je crois que c'est encore mon papa".²

"En somme, j'étais bien rebelle, bien ingrat, bien rebutant... J'aurais pu m'y coller un peu... que ça m'aurait pas écorché..."³

Si le narrateur est fortement porté sur les histoires; il l'est moins sur les dialogues. On est frappé de voir à quel point Ferdinand est réfractaire à la conversation. Le dialogisme qui est rapporté à travers lui, l'implique rarement et lorsqu'il parle, il laisse bien sentir que ce sont des paroles arrachées. Autant il tient à l'aspect d'oralité dans son écriture; autant il tente d'évacuer les dialogues l'impliquant.

"-Je te dis moi, que c'est la patronne!... que j'ai à la fin dégueulé. J'étais à bout. Merde!

-Ah! Tais-toi petit misérable!... Tu ne sais pas le mal que tu nous fait!...

C'était plus la peine d'insister... Parler à des engelures pareilles? Ils étaient encore plus blindés que tout les gogs de tout Asnières. Voilà mon avis".⁴

"C'était mon retour au passage qui me foutait le bourdon. J'en avais déjà la grelotte trois mois à l'avance. Je

1- Ibid. p:55

2- Ibid. p:67

3- Ibid. p:206

4- Ibid. p:156

délirais rien que d'y penser!... Merde! quand faudrait recauser!..."

On ne peut, en tant que lecteur habitué au traitement de faveur que se réserve souvent le narrateur, qu'être surpris par le peu d'estime qu'il se porte à lui-même:

"(...) J'avais déjà trop de sales instincts qui me venaient on ne sait d'où! ... En écoutant le petit André je deviendrais sûrement assassin. Mon père en était bien sûr. Et puis mes sales vices d'abord ils faisaient partie de ses déboires et des pires malheurs du Destin...

J'en avais des épouvantables, c'était indéniable et atroce. Voilà! Il ne savait plus par où me sauver... Moi je savais plus par où expier... Y a quelques enfants intouchables".²

Pourquoi Ferdinand le narrateur ne porte-t-il à son endroit que si peu d'estime? Ce qui est troublant pour le lecteur au fait de la vie de Louis-Ferdinand Céline, ce sont les nombreux recoupements possibles entre l'enfance de ce dernier et celle de Ferdinand. Ce lecteur est fortement tenté de voir dans Mort à crédit une simple autobiographie. Quel est l'intérêt de savoir si les péripéties qui y sont évoquées sont véridiques ou non? Nous n'avons pas l'intention de répondre à cette question. Ce qui nous intéresse, en revanche, c'est que la forme prise par le roman, soit le récit d'une enfance, implique la présence d'un "Je" nouveau. Un héros dont nous ne savons en réalité que peu de choses:

"C'était à moi maintenant de causer... J'y ai tout de suite tout raconté... Tout ce que je savais c'est-à-dire... Il (le juge d'instruction) m'écoutait pas beaucoup: "Comment t'appelles-tu?"... J'y ai dit. "Et tes parents que font-ils?" Je lui ai dit aussi... "Bien! qu'il a fait... Reste là.""³

Ce "Je" prend soin de situer "spatialement" le lecteur; ce sont souvent, comme nous l'avons observé, des noms de lieux forgés, ce qui a pour

1- Ibid. p:195

2- Ibid. p:117

3- Ibid. p:467

effet d'atténuer la portée biographique. Par ailleurs, le narrateur parsème le roman de repères historiques qui eux sont généralement ajoutés au récit sans pour autant forcer l'effet de véridiction:

"Le siècle dernier je peux en parler je l'ai vu finir..."¹

"Il a fait une chaleur infâme pendant l'été 1910".²

"A la fin de 1913, il (l'oncle Rodolphe) est parti dans un cirque. On a jamais pu savoir ce qu'il était devenu. On l'a jamais revu".³

Il faut donc voir dans ce roman bien autre chose qu'une autobiographie. Il s'agit là, en effet, d'une forme de récit qui a apporté une alternative à la crise de la fiction. Le but de Céline n'était probablement pas de raconter son enfance mais bien de la transposer. D'ailleurs le récit ne couvre pas une très longue période de l'enfance de Ferdinand; en fait ce n'est qu'une partie de l'adolescence.

Un narrateur déchu

On a l'habitude en tant que lecteur, lorsqu'on lit un texte écrit sous forme autobiographique, forcément à la première personne du singulier, de faire preuve de beaucoup de compréhension. Nous nous retrouvons, dans ces cas-là, confronté à un narrateur parlant de lui, de ce qui l'entoure, et dont le jugement qu'il porte sur les personnages et les situations évoquées, est inévitablement subjectif. On peut, par conséquent, y voir du narcissisme. Ici dans Mort à crédit, le narrateur ne porte que peu de respect à l'égard de son propre personnage. Son comportement et les situations dans lesquelles il se trouve souvent empêtré, forcent la sympathie.

"... Moi, la modestie en personne. Mon "Je" est pas osé

1-Ibid. p:36

2-Ibid. p:254

3-Ibid. p:49

du tout. Je ne le présente qu'avec soin!... mille prudence.
... je le recouvre toujours entièrement, très précautionneusement de merde".¹

C'est un euphémisme de dire que le narrateur de ce roman est modeste. S'il est narcissique, puisqu'il est toujours le personnage central du récit; c'est son regard qui est tourné vers lui et qui regarde autour. Mais ce regard qu'il jette sur lui et sur le monde n'est pas nécessairement affectueux, au contraire. Il s'agit du regard d'un délinquant, qui n'a que peu de liens affectifs, sauf peut-être avec quelques personnages dont sa grand-mère.

"Alors moi, on m'a fait entrer... Sur le lit, j'ai bien vu comme elle luttait pour respirer. Toute jaune et rouge qu'était maintenant sa figure avec beaucoup de sueur dessus, comme un masque qui était en train de fondre... Elle m'a regardé bien fixement, mais encore aimablement Grand-mère. On m'avait dit de l'embrasser... Je m'appuyais déjà sur le lit. Elle m'a fait une geste que non... Elle a souri un peu... Elle a voulu me dire quelque chose... Ça lui râpait le fond de la gorge, ça finissait pas ... Tout de même elle y est arrivée... le plus doucement qu'elle a pu... "Travaille bien mon petit Ferdinand. ..." qu'elle a chuchoté... Après tout c'est vrai en somme, j'ai bien travaillé... Ça regarde personne..."²

Avec Caroline, il n'y a en fait que peu de personnages qui ont de la sympathie pour Ferdinand, l'oncle Edouard est l'un de ceux-là. cela nous amène à observer à quel point ce roman est marqué par la douleur et l'horreur; Julia Kristeva a consacré plusieurs pages à cet aspect.

"Le récit célinien est un récit de douleur et d'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 public."³

Ces deux vocables sont, croyons-nous, assez facilement localisables

1- Céline, Entretiens avec le professeur Y, Gallimard, Paris, 1955, p:66

2- Mort à Crédit, Le livre de poche, p:81

3- Ibid. p:165

dans ce roman. Ils le sont, à travers les yeux du narrateur, un narrateur qui, non seulement dans ce livre mais dans toute l'oeuvre, est victime de maintes douleurs. Arrêtons-nous au tout début, dans les limites du préambule, alors que Ferdinand est alité et fiévreux:

"Ma mère et Madame Vitruve, à côté, elles s'inquiétaient, elles allaient et venaient dans la pièce en attendant que ma fièvre tombe. Une ambulance m'avait rapporté. Je m'étais étalé sur une grille avenue Mac-Mahon".¹

Régulièrement, au cours du roman, Ferdinand est victime de maux, principalement des nausées. Pensons à ce passage de la traversée de la Manche où le narrateur est victime de vomissements répétés; d'ailleurs, s'il y a un exutoire privilégié à cette douleur, ce sont bien ces scènes de vomissements. Celle-ci est éloquente, elle prend place juste après l'altercation entre le narrateur et son père, ce qui marque le début de la fin de la relation père-fils.

"Ca y est! les voilà qui le transportent..." Après encore un moment, j'ai entendu alors sa voix... La sienne! ... Il était seulement sonné. "J'ai dû lui défoncer la cassis. Il va crever tout à l'heure..." Que je me suis mis à penser... Ca va être encore bien pire! ... Toujours il était sur mon lit... J'entendais les ressorts... Enfin je savais rien. Et puis alors le coeur me soulève... Je commence à vomir... Je poussais même pour me faire rendre... Ca me soulageait énormément... J'ai tout dégueulé... La grelotte m'a repris... J'en gigotais tellement fort, que je me reconnaissais plus... Je me trouvais étonnant moi-même... J'ai vomi le macaroni... J'ai recommencé, ça me faisait un violent bien. Comme si tout allait partir... Partout sur le carreau j'ai dégueulé tout ce que j'ai pu... Je me poussais dans la contraction... Je me cassais en deux pour me faire rendre encore davantage et puis les glaires et puis la mousse... Ca filait... Ca s'étendait jusque sous la porte... J'ai tout vomi la tambouille d'au moins huit jours auparavant et puis en plus la diarrhée... Je voulais pas appeler pour sortir ... Je me suis trainé jusqu'au broc qu'était tout près de la cheminée... J'ai chié dedans... Et puis je tenais plus l'équilibre... J'avais la tête qui tournait trop...

1- Ibid. p:30

Je me suis écroulé à nouveau, j'ai tout lâché sur le dalage... j'ai foiré encore... C'était une débâcle marmelade..."¹

D'ailleurs son père Auguste en a après lui jusqu'au moment où Ferdinand fait une colère et le blesse gravement; entre-temps, le père aura eu l'occasion de lui dire le fond de sa pensée:

"Alors tu es encore plus dénaturé, plus sournois, plus abject que j'imaginai, Ferdinand?"²

Ajoutons à cela les bourdonnements d'oreille dont est victime Ferdinand:

"Fièvre ou pas je bourdonne toujours et tellement des deux oreilles que ça peut plus m'apprendre grand-chose. Depuis la guerre ça ma sonné".³

De même les maux de pieds qui accompagnent Ferdinand pendant sa recherche d'un emploi. C'est d'ailleurs un peu ce qui causera son renvoi de chez Berlope, puisque Lavelongue le surprendra au grenier avec le petit André, alors que Ferdinand a retiré son costume trop petit et ses chaussures étriquées. C'est un des rares moments où, conservant toujours son rôle de narrateur, il évoque la Légende disséminée matériellement et littéralement dans le roman, et dont un extrait substantiel est présenté au lecteur. Et enfin, le roman se termine alors que Ferdinand souffre de maux d'estomac:

"J'aurais rien pu ingurgiter... Je me sentais même un malaise... quelque chose de bien pernicieux... J'avais les tripes en glouglous... sans charre, j'étais pas fringant".⁴

On se rend compte que la douleur, surtout physique, est fortement présente. Dans les oeuvres subséquentes, le narrateur fait souvent allusion à cette douleur à l'intérieur de l'oreille. Une douleur qui l'a empêché de dormir; sans quoi, selon ses propres paroles, il n'aurait jamais écrit

1- Ibid. p:270

2- Ibid. p:124

3- Ibid. p:30

4- Ibid. p:491

une ligne.

L'horreur quant à elle, dans ce roman, nous l'a retrouvons surtout à la fin, avec le suicide de Courtial. Par contre, ce que l'on peut observer, si nous regardons l'ensemble de l'oeuvre, c'est une sorte d'accentuation graduelle de l'horreur, puisque les dernières oeuvres ont comme décor apocalyptique, la fin de la Seconde Guerre.

La douleur et l'horreur sont deux canaux importants par lesquels s'écoule l'abjection, résultat de cette espèce d'abcès provoqué par le gonflement jusqu'à la limite de la subjectivité du narrateur Ferdinand:

"... la trame narratrice est une mince pellicule constamment menacée d'éclatement. Car, lorsque l'identité narrée est intenable, lorsque la frontière sujet/objet s'ébranle et que même la limite entre dedans et dehors devient incertaine, le récit est le premier interpellé. S'il continue néanmoins, il change de facture: sa linéarité se brise, il procède par éclats, énigmes, raccourcis, inachèvements, enchevêtrements, coupures... Au stade ultérieur, l'identité intenable du narrateur et du milieu censé le soutenir, ne se narre plus mais se crie ou se décrit avec une identité stylistique maximale (langage de la violence, de l'obscénité, ou d'une rhétorique qui apparente le texte à la poésie). Le récit cède devant un thème-cri, lorsqu'il tend à coïncider avec les éclats incandescents d'une subjectivité-limite que nous avons appelée abjection, est le thème-cri de la douleur - de l'horreur. En d'autres termes, le thème de la douleur - de l'horreur est l'ultime témoignage de ces états d'abjection à l'intérieur d'une représentation narrative. Voudrait-on aller plus loin encore aux abords de l'abjection, on ne trouverait ni récit ni thème, mais le remaniement de la syntaxe et du lexique - violence de la poésie, silence".¹

Le "Je" descripteur de contradictions

Voilà donc, incontestablement, la caractéristique la plus fondamentale et aussi la plus créatrice de l'instance narratrice de l'oeuvre de Céline et

1- Kristeva, Julia, Pouvoir de l'horreur, Gallimard, coll. Points, Paris, 1980, p:165-166

singulièrement de Mort à crédit: la subjectivité du narrateur. Cela provoque des situations débouchant sur l'ambiguïté où le beau côtoie le laid.

En effet, ce narrateur abject, selon la description qu'en fait Julia Kristeva, tisse son récit en utilisant de fréquents contrastes idéels. L'hypothèse veut que ce soit là une façon d'atténuer l'effet autobiographique, attribuable à la présence unique du "Je" narrateur. C'est un peu la même raison qui explique le mauvais traitement que se réserve Ferdinand.

"Le lieu d'écriture célinienne est toujours cette crête fascinante de la décomposition-composition, de la douleur-musique, de l'abomination-extase".¹

Avant qu'il ne parte pour le Meanwell College en Angleterre, Ferdinand (et c'est ce qui provoque précisément ce départ) fera plusieurs démarches auprès de commerçants parisiens, dans le but d'y trouver une place d'apprenti. Or, tous ces commerçants opèrent dans un domaine d'où l'esthétisme n'est pas exclu, par exemple, la bijouterie de Gorloge. Il est possible d'expliquer ce fait par l'héritage des parents; la mère de Ferdinand tient une boutique de dentelle. Ainsi, lorsqu'il est question de travailler dans ce genre boutique, la situation est toujours décrite comme quelque chose de pénible, de très laborieux; l'esthétisme a sans cesse un versant misérable. Ici, Ferdinand décrit les différents commerçants visités:

"Par martinée, en général, on s'en tapait une quinzaine, de tous les goûts et couleurs... Des sertisseurs, des lapidaires, des petits chaînistes, des timbaliers et même des fiotes qu'ont disparu comme des orfèvres dans le vermeil et des ciseleurs sur agates".

Continuellement, ces démarches sont vouées à l'échec, autant les artisans chez qui il fait des démarches exercent un métier pour le moins spécialisé, autant ces personnages ont de la difficulté à joindre les deux bouts.

1- Ibid. p:179

2- Mort à crédit, Folio, p:161

"Je prospectais au petit bonheur. J'ai farfouillé toute la rive gauche... Par le coin de la rue du Bac, je me suis relancé dans l'aventure... la rue Jacob, rue Tour-non... Je suis tombé sur des entreprises qu'étaient presque abandonnées... Des comptoirs d'échantillonneurs pour les merceries défuntées... dans les provinces à recouvrer ... Des fournisseurs d'objets si tristes que la parole vous manquait... Je leur ai fait quand même du charme... J'ai essayé qu'ils m'examinent chez un revendeur pour les chanoines... J'ai tenté tout l'impossible... Je me suis montré intrépide chez un grossiste en chasuble... J'ai bien cru qu'ils allaient me prendre dans une fabrique de candélabres... Je louchais déjà. J'arrivais à les trouver beaux... Mais au moment tout s'écroulait. Les abords de Saint-Sulpice m'ont finalement bien déçu... Ils avaient aussi leur crise... De partout je me suis fait virer..."¹

Autre exemple éloquent où la misère jouxte l'esthétisme; il s'agit de ce passage où Auguste se doit de faire du travail supplémentaire dans le but de rembourser le bijou volé à propos duquel Ferdinand a été faussement accusé par l'épouse de Gorloge.

"Dès qu'il venait des livraisons, il montait là-haut dans le grenier... Il se remettait aux aquarelles, c'était extrêmement nécessaire... On avait des besoins pressants, il fallait rembourser Gorloge... Mais il pouvait plus s'appliquer. Son esprit battait la campagne... Dès qu'il touchait au pinceau, il s'agaçait énormément, la tige lui pétaient entre les mains. Il se sentait si énervé que sa plume à l'encre de Chine il l'écrasait en mille miettes... les godets aussi... les couleurs débordaient de partout... Y avait plus moyen... De me sentir seulement à côté, il aurait botté tout le bastringue... Dès qu'il était avec ma mère, il retournait au pétard, il renforçait ses alarmes".²

Plus loin, Ferdinand se présentera dans une usine de papiers peints, où on cherche des coursiers; mais l'usine n'étant pas "encore bien terminée", il rentrera de nouveau chez lui bredouille. Puis, une autre possibilité d'emploi dans un commerce obscur mais qui a toujours une vocation artisanal.

"... j'avais un petit tubard à propos d'un façonnier, un petit bricoleurs en chambre pour les accessoires d'étalage, les velours,

1- Ibid. p:317

2- Ibid. p:196

les plaquettes. Quelqu'un m'en avait causé... Ca ce passait rue Grenata au numéro 8 ... C'était bien par acquit de conscience".¹

Le "Je" descripteur de personnages

C'est un euphémisme de dire que les personnages de ce roman sont peu banals. Ce qu'en dit Ferdinand, de même que sa façon carnavalesque de les décrire, font d'eux, du moins les principaux, des personnages pleins de contrastes et de contradictions. Il suffit de penser à la description qu'il fait de lui-même; alors qu'ils sont déménagés à la campagne, Ferdinand, Courtial et son épouse:

"Question de costume, je me suis vite mis à la page... Peu à peu la terre ça vous prend... On oublie les contingences... Je m'étais finalement arrangé un solide petit ensemble avec des culottes cyclistes et un pardessus demi-saison dont j'avais coupé à moitié les basques, le reste pris dans mon grimpant, bouffant... un peu chaud mais commode... Ca me faisait reconnaître de très loin... Le tout rehaussé de ficelles... de sustentations ingénieuses".²

Nous l'avons observé antérieurement, Ferdinand n'entretient de sympathie qu'avec un nombre restreint de personnages: la grand-mère Caroline, l'oncle Edouard, Nora Merrywin (dans ce cas-ci, c'est plus que de la sympathie). Il ressent par contre une profonde antipathie pour d'autres: Mme Gorloge, Lavelongue et, bien entendu, son père. Nous avons choisi un personnage de chacun des clans, de manière à observer le traitement qui leur est réservé. D'une part, Roger-Marin Courtial des Pereires, dont la lecture du nom renseigne un peu le lecteur sur la nature du personnage. Et d'autre part, le père de Ferdinand, Auguste. Ce dernier est peut-être le personnage le plus contrastant de tout le roman. Il l'est d'abord par son prénom qui inspire la dignité mais qui veut aussi dire: clown. Ce personnage

1- Ibid. p:325

2- Ibid. p:519

est contrastant de deux façons: par son physique et par son langage.

Physiquement, Auguste est présenté comme un personnage élégant: une élégance qui lui causera quelques problèmes.

"Mon père pour m'élever, il s'est tapé bien des boulots supplémentaires. Lempreinte son chef l'humiliait de toutes les façons. Je l'ai connu moi ce Lempreinte, c'était un rouquin qu'avait tourné pâle, avec des longs poils en or, quelques-uns seulement à la place de barbe. Mon père il avait du style, l'élégance lui venait toute seule, c'était naturel chez lui. Lempreinte, ce don l'agaçait. Il s'est vengé pendant trente ans. Il lui a fait recommencer presque toutes ses lettres".

Au fur et à mesure, son élégance physique s'estompera, et il se retrouvera, sans doute victime de ses inquiétudes à propos de Ferdinand, quelque peu défiguré:

"Mon père il tournait comme un tigre devant sa machine... Dans mon plumard à côté y avait plus moyen que je dorme tellement qu'il jurait sur le clavier... Il lui est sorti au début du mois de septembre une quantité de furoncles, d'abord sous les bras et puis ensuite derrière le cou alors un véritable énorme, qu'est devenu tout de suite un anthrax. Chez lui c'était grave les furoncles, ça le démoralisait complètement... Il partait quand même au bureau. Mais on le regardait dans la rue, tout embobiné dans les ouates. Les gens se retournaient... Il avait beau s'ingénier à prendre beaucoup de levure de bière, ça n'allait pas du tout mieux".

Mais là où le contraste est le plus marqué chez ce personnage, c'est probablement dans l'emploi de différents niveaux de langage. Il n'y a en effet que très peu de langue écrite, si nous pouvons nous exprimer ainsi, dans ce roman. Il y a en premier lieu, une lettre anonyme et élogieuse adressée à Courtial et qui a pour toute signature: "Un transformé". Par ailleurs, nous retrouvons cette lettre railleuse à propos du sphérique et qui est signée par: "Joel Balavais, persifleur local et breton". Mais il y a

1- Ibid. p:54

2- Ibid. p:323

surtout cette lettre très contrastante en ce qui a trait au niveau de langage employé, écrite de la main d'Auguste, qui s'inquiète, non sans raison, du peu de progrès accompli par son fils au Meanwell college. Cette lettre met en évidence la dichotomie qui marque ce roman et l'oeuvre entière, entre le langage écrit, qui est représenté ici, notons-le, par celui qui personnifie le pouvoir et qui entretient, faut-il le souligner, des relations tendues avec le narrateur. En voici un extrait où, encore là, le narrateur n'est pas ménagé, mais cette fois par son père:

"Je ne me berce plus d'illusion sur l'avenir que tu nous réserves. Nous avons, hélas, éprouvé à maintes reprises différentes toute l'âpreté, la vilénie de tes instincts, ton égoïsme effarant... Nous connaissons tous tes goûts de paresse, de dissipation, tes appétits quasi monstrueux pour le luxe et la jouissance... Nous savons ce qui nous attend... Aucune mansuétude, aucune considération d'affection, ne peut décidément limiter, atténuer, le caractère effréné, implacable de tes tendances... Nous avons, semble-t-il, à cet égard tout mis en oeuvre, tout essayé. Or, actuellement, nous nous trouvons à bout de force, nous n'avons plus rien à risquer. Nous ne pouvons plus rien distraire de nos faibles ressources pour t'arracher à ton destin... A Dieu vat. ..."¹

Ailleurs le narrateur aura ce commentaire qui en dit long à propos de son sentiment à l'égard de son père, mais surtout à l'endroit de la langue écrite:

"J'en avais un écoeuement qu'était même plus racontable de retrouver, sur la table, toutes les conneries de mon daron, étalées là, noir sur blanc... C'était encore plus triste écrit".²

Autant le narrateur laisse transpirer une certaine hostilité envers son père, autant Courtial bénéficie d'une sympathie avouée. Tout d'abord, il est le personnage qui jouit de la présentation la plus élaborée de la part du

1- Ibid. p:271-272

2- Ibid. p:246

narrateur. C'est également pendant son séjour chez ce dernier, que Ferdinand éprouvera un de ses rares moments de bien-être:

"Le soir je me faisais pas de cuistance, j'allais seul à l'"Automatic" au coin de la rue Rivoli... J'avalais debout, un petit morceau... J'ai toujours préféré ça... C'était vite liquidé. Après je partais en vadrouille... Je faisais le tour de la rue Montmartre... Les Postes... la rue Etienne-Marcel... Je m'arrêtais à la statue, Place des Victoires pour fumer une cigarette... C'était un carrefour majestueux... Il me plaisait bien. Là très tranquille pour réfléchir... Jamais j'ai été si content qu'à cette époque au "Génitron"... Je faisais pas de projets d'avenir... Mais je trouvais le présent pas trop tarte... J'étais rentré sur les neuf heures".¹

Ce personnage est effectivement le seul dont la présentation nécessite une suspension du déroulement du récit. La description physique et psychologique de Courtial précède son entrée en scène. En d'autres termes, sa présentation provoque des bonds dans le récit, ce qui s'était raréfié jusqu'à l'absence totale depuis le préambule. Car, du début de la présentation du personnage jusqu'au moment où celui-ci décide d'engager Ferdinand, il se passe une vingtaine de pages descriptives où toutes les facettes et toutes les activités de ce personnage sont énumérées:

"Il était pas gros Courtial, mais vivace et bref, et petit costaud. Il annonçait lui-même son âge plusieurs fois par jour... Il avait cinquante piges passées... Il tenait encore bon la rampe grâce aux exercices physiques, aux haltères, massues, barres fixes, tremplins... qu'il pratiquait régulièrement et surtout avant le déjeuner, dans l'arrière-boutique du journal. Il s'était aménagé là un véritable gymnase entre deux cloisons. Ça faisait exigü forcément... Cependant il évoluait aux agrès tel quel... dans les barres avec une aisance étonnante... C'était l'avantage de sa taille qu'il pivotait comme un charme... Où il butait par exemple et même avec brutalité c'est quand il prenait son élan autour des anneaux... Il ébranlait dans le cagibi comme un battant de cloche. Baoum. Baoum. On l'entendait sa voltige. Jamais je l'ai vu au plus fort de la chaleur ôter une seule fois son froc, ni sa redingote, ni son col... Seulement ses manchettes

1- Ibid. p:412

et sa cravate à système.

Il avait, Courtial des Pereires, une raison majeure de se maintenir en parfaite forme. Il fallait qu'il garde soigneusement son physique et sa souplesse. Il en avait nettement besoin... En plus d'être comme ça inventeur, auteur, journaliste, il montait souvent en sphérique... Il donnait des exhibitions... Le dimanche surtout, dans les fêtes... Ça gazait presque toujours bien, mais quelquefois y avait du pétard, des émotions pas ordinaires... Et puis c'était pas encore tout. De cent manières différentes son existence fort périlleuse, farcie d'imprévus, lui ménageait des surprises... Il avait toujours connu ça. C'était sa nature... Il m'a expliqué ce qu'il voulait...

"Les muscles, Ferdinand, sans l'esprit c'est même pas du cheval. Et l'esprit quand y a plus de muscles c'est de l'électricité sans pile. Alors tu sais plus où la mettre. Ça s'en va pisser partout. C'est du gaspillage... C'est la foire!"... C'était son avis. Il avait d'ailleurs rédigé sur ce même sujet quelques ouvrages fort concluants: "La pile humaine. Son entretien". Il était "culturiste" comme tout et bien avant que le mot n'existe. Il voulait la vie diverse... "Je veux pas finir en papier". Voilà comment il me causait".¹

L'entrée en scène de Courtial jumellée à l'embauche de Ferdinand comme secrétaire du matériel au "Génitron", permettent au lecteur d'apprécier les descriptions quelquefois surréalistes de différentes inventions. Déjà, dans la présentation de Courtial, on peut se rendre compte du côté avant-gardiste de ce dernier, avec sa "cravate à système", de même que son "propre système pour rendre inusables, insallissables, imperméables, les faux cols en toile ordinaire". Pensons également au "chalet pour soi". Il se produit au cours de ces descriptions d'inventions faites par le narrateur, une perte de contact entre ce dernier et son narrataire. Parce que non seulement ce qu'il décrit représente des inventions du côté du signifié mais également en ce qui a trait au signifiant, du moins en regard de la sémantique, et par la description qui rend l'objet difficilement imaginable. Voici un exemple du "mouvement perpétuel":

1- Mort à crédit, coll. Le livre de poche, p:276-277

"C'est dans une gitoune "ondulée", juste après la porte Clignancourt, où il y a maintenant des Portugais, que j'ai connu deux "brocos" qu'avaient monté avec des cheveux, des allumettes, sur un "tortil" élastique, trois cordes à violon, un petit système compensateur avec entraînement sur virole qui semblait vraiment fonctionner ... C'était la force hygrométrique! ... Le tout tenait dans un dé à coudre! ... C'est le seul vraiment "Perpétuel" que j'ai vu marcher un petit peu. C'est rare les femmes que ça inventent... Et pourtant j'en ai connu une... Elle était comptable au chemin de fer. Pendant ses heures de loisirs elle décomposait l'eau de la Seine avec une épingle à nourrice. Elle promenait un gros attirail, un appareil pneumatique, une bobine Rhumkorff dans un haveneau pour la pêche. Y avait en plus une lampe de poche et un élément picrate elle récupérait les essences au fil du courant... Et même les acides... Elle se mettait pour ses expériences à la hauteur du Pont-Marie, juste en avant du "Lavoir" ... Ca la cavalaient l'hydrolyse! ... " 1

Le narrateur célinien, particulièrement celui de Mort à crédit, est à plusieurs égards comparable à son créateur lui-même, c'est-à-dire rempli de contradictions. Autant il tente de rendre la communication avec le narrataire la plus claire possible, autant, lorsqu'il devient descripteur, ce qui est relativement rare, le texte devient obscur; ceci est attribuable à l'emploi de mots peu usités empruntés principalement au domaine scientifique. Par conséquent, nous avons remarqué un léger changement d'attitude du narrateur à partir de sa rencontre avec Courtial. Même si ce jeu descriptif commence à apparaître avec les débuts de Ferdinand à la bijouterie; dès lors, les rares descriptions ou enfin les énumérations, sont constituées de mots qui ont une forte connotation, c'est-à-dire que le signifiant est moins le mot choisi que le fait de l'avoir choisi. C'est un peu ce qui se produit dans ces énumérations descriptives.

"Le mec, c'était un petit nougat tout bridé de la tronche,

avec une voix de vieille daronne, tout futé, menu, il portait aussi une robe de soie à ramages, et des babouches sur planchettes, enfin le véritable magot, sauf le chapeau mou... D'abord, il moufte pas grand-chose... Mais tout de même j'ai discerné que je lui tape dans l'oeil avec mon grand choix de sortilèges... Mes mandragores... Toutes mes méduses en tire-bouchon... mes broches en peau de Samothrace... C'est du nanan pour un chinois... Il fallait venir d'aussi loin pour goûter mon assortiment..."¹

Nous avons nettement l'impression, après quelques lectures de ce roman, qu'un changement de rythme de la part du narrateur intervient à partir de la présentation de Courtial. Une lecture avisée laisse croire au lecteur que le narrateur a trouvé véritablement le motif de son récit. Loin de nous l'idée de soutenir que la première moitié est superflue (notons au passage que l'entrée en scène de Courtial se trouve, à quelques pages près, à mi-chemin du roman). Cela s'explique, encore une fois, par le choix linguistique fait par Céline. Guy Laflèche l'a démontré:

"Si l'on s'arrête un instant à la structure d'ensemble des Entretiens, on verra qu'elle a plusieurs actualisations dans l'oeuvre de Céline; de la même façon que le portrait de Courtial des Pereires émerge dans la deuxième moitié de Mort à crédit et celui de Jules dans celle de Féerie pour une autre fois (soit dans Féerie II ou Normance), de la même façon ici, le portrait du Colonel Réséda est le sujet de la seconde moitié des Entretiens. Qu'est-ce à dire? Que le narrateur n'arrive pas à trouver son sujet, qu'il le trouve, l'accentue ou le transforme et toujours étrangement près du centre du livre? En réalité l'oeuvre à double volets est le meilleur garant de la digression. La langue écrite ne se conçoit pas sans sujet: on ne commence pas à écrire avant de l'avoir bien en main. (...) Or, la langue parlée, par définition, récuse le sujet, du moins jusqu'à ce qu'elle morde sur l'un de ses propres engrenages, Courtial, Jules ou Réséda, qui fonctionnera, comme ce sujet qu'elle n'avait pas: une digression. Comme sujet apparent, le portrait désigne l'empêchement textuel, d'où il émerge, comme une série de divagations, tandis qu'en retour celui-ci le montre simplement comme l'hypertrophie d'une divagation de la série".²

1- Ibid. p:140

2- Laflèche, Guy, "Céline, d'une langue l'autre", in Etudes françaises, février 1984, p:38-39

Le narrateur célinien, et c'est sans doute là un phénomène progressif dans l'oeuvre complète, est peu descriptif; il est plutôt discursif. Encore là, le choix de cette langue particulière justifie cet état de choses; ainsi, si on observe les verbes entourant littéralement le narrateur, on met peu de temps à se rendre compte que ce sont là, essentiellement, des verbes actifs, rarement sont-ils passifs. Le "Je" est très souvent en mouvement; il évolue, à l'instar de la langue orale populaire. Ferdinand dans sa recherche d'un emploi, ou au Meanwell College où il n'apprend, à proprement parler, rien, fait preuve néanmoins d'un certain dynamisme; même à partir du moment où il entre au service de Courtial.

Donc, ce narrateur ne délègue que rarement ses pouvoirs et intègre par le fait même les dialogues dans sa narration. Ce travail de narrateur implique souvent des digressions discursives, elle ne sont descriptives que lorsqu'ils s'arrête pour "réfléchir", quelques instants avant de recommencer à "bondir" à "pouloper" ou à "arquer". C'est un narrateur actif qui exige un dynamisme équivalent de la part du lecteur.

Troisième partie: la communication avec le lecteur

Définition approximative de la lecture

Au cours des pages précédentes, nous avons tenté de décrire ce avec quoi Ferdinand raconte. Puis, dans un second volet, comment il raconte. Il serait intéressant de voir, dans cette dernière partie, de quelle façon ce qui est raconté dans cet ouvrage arrive à susciter l'attention du lecteur. Car après maintes lectures de différents romans de Céline, nous en sommes venu à la conclusion que ce qui nous retient comme lecteur ce n'est pas tant la fiction ou les faits qui y sont évoqués; mais ce sont d'abord et avant tout le style et le type unique de narration qui y sont employés. Ce sont deux caractéristiques qui forcent le lecteur à mettre sur pied, dès son premier contact avec la littérature célinienne, de nouvelles attitudes ainsi que des aptitudes appropriées de lecture, s'il veut pousser plus loin son activité.

Cette activité qui, rendue à ce stade d'analyse, est devenue un travail de création. Car la lecture, depuis que l'écriture existe, n'a fait que peu souvent l'objet de recherches approfondies et ce pour une raison toute simple, c'est que la lecture est considérée, depuis toujours, comme une activité passive; à l'inverse, l'écriture jouit du prestige que lui confère le fait qu'elle exige une action immédiate, à défaut de quoi il n'y a pas de traces de cette écriture. Elle nécessite indubitablement un savoir, même si certains ont prétendu le contraire. L'écriture littéraire, en plus du savoir, implique un certain talent, sans quoi il ne peut difficilement y avoir d'oeuvre. En revanche, lire, au même titre que voir ou entendre une

oeuvre d'art, requiert peut-être plus d'ignorance que de savoir. Ces activités présumément passives que sont l'observation d'une oeuvre plastique, l'audition d'une pièce musicale ou la lecture d'un texte impliquent une disponibilité d'esprit qu'on peut difficilement avoir lorsqu'on écrit, sinon le résultat serait plutôt quelconque.

Les décennies de recherches sur la littérature ont donc portées essentiellement sur l'acte d'écriture, plus facilement analysable puisque le chercheur a quelque chose de concret entre les mains: un texte. La lecture, elle, est impalpable; elle n'offre pas beaucoup de prise à l'analyse. Cela n'est certainement pas dû à son absence de dynamisme. Car, nous ne sommes pas le premier à le remarquer, la lecture peut devenir, tout dépendant du texte lu, une action créatrice, par le seul fait du consentement du lecteur.

Maurice Blanchot a écrit à ce propos dans L'espace littéraire:

"Lire ce serait donc non pas écrire à nouveau le livre, mais faire que le livre s'écrive ou soit écrit, cette fois sans l'intermédiaire de l'écrivain, sans personne qui l'écrive. Le lecteur ne s'ajoute pas au livre, mais il tend d'abord à l'alléger de tout auteur, et ce qu'il y a de si prompt dans son approche, cette ombre si vaine qui passe sur les pages et les laisse intactes, tout ce qui donne à la lecture l'apparence de quelque chose de superflu, et même le peu d'attention, le peu de poids de l'intérêt, toute l'infini légèreté nouvelle du livre, devenu un livre sans auteur, sans le sérieux, le travail, les lourdes angoisses, la pesanteur de toute une vie qui s'y est déversée, expérience parfois terrible, toujours redoutable, que le lecteur efface et, dans la légèreté providentielle, considère comme rien".¹

Le rôle que joue le lecteur est plutôt effacé. Une fois que son regard a balayé les quelques centaines de pages d'un roman; il a contribué à ce que ce livre devienne un livre précisément, ni plus ni moins. La lecture

1- Blanchot, Maurice, L'espace littéraire, Gallimard, Paris, 1955, p:201

concrétise donc, en quelque sorte, le livre.

"(...) la lecture ne fait rien, n'ajoute rien; elle laisse être ce qui est; elle est liberté, non pas liberté qui donne l'être ou le saisit, mais liberté qui accueille, consent, dit oui, ne peut que dire oui et, dans l'espace ouvert par ce oui, laisse s'affirmer la décision bouversante de l'oeuvre, l'affirmation qu'elle est, rien de plus".¹

La lecture prend l'oeuvre pour ce qu'elle est. Elle la dépouille de son auteur sans pour autant que le lecteur prenne sa place. Mais il ne faut surtout pas confondre les genres de lecture. Ainsi un livre non littéraire recèle en lui un ensemble d'affirmations, qu'elles concernent la science, la médecine ou la cuisine. La force de ce genre de livre, c'est d'exister déjà avant même que quelqu'un ne l'ait lu; il contient une matière "palpable" qui se situe à un autre niveau que le langage. En revanche, le livre n'ayant comme particularité que d'être littéraire, n'a pas cette garantie d'existence que lui conférerait un contenu scientifique ou pratique. Il a donc un besoin impératif pour lui permettre d'exister comme oeuvre: l'indulgence d'un lecteur. Une lecture fût-elle unique, lui accordera, dès lors, le statut d'oeuvre. Il est essentiel, à nos yeux, de distinguer ces deux genres de lecture; celle d'un texte littéraire et celle d'un texte qui ne l'est pas.

Lire une oeuvre littéraire n'est pas nécessairement une affaire de compréhension. La lecture peut se trouver souvent au delà ou en deçà de la compréhension. Elle accueille la générosité de l'oeuvre qui ne demande qu'à se donner. Elle est un "oui léger et innocent". La liberté d'accorder ce "oui léger" est une caractéristique fondamentale de la lecture d'une oeuvre littéraire fraîchement achevée. Même si elle ne produit rien, la lecture

1- Ibid. p:202

en ce sens, est plus positive que la création. Elle a une décision lourde de conséquences à prendre, mais elle doit demeurer irresponsable et naïve.

Il faut insister sur l'irresponsabilité du lecteur car ce qui menace le plus son intégrité c'est précisément sa personnalité, son immodestie, sa volonté de démontrer qu'il sait lire. Sa lecture doit devenir "la communication ouverte entre le pouvoir et l'impossibilité, entre le pouvoir lié au moment de la lecture et l'impossibilité liée au moment de l'écriture". Conséquemment, lire n'est pas le résultat de l'entrée en contact entre le lecteur et le narrateur, c'est plutôt une sorte de catalyseur qui fait que l'oeuvre se communique.

La combinaison narrateur-lecteur, on le sait, ne fonctionne pas sans heurts. La relation est floue mais indéniable et absolument essentielle. On prétend souvent que l'auteur écrit avec, au dessus de son épaule, un invisible lecteur à qui est destiné le texte. Et l'erreur de jugement se trouve là, puisque le rôle du lecteur et plus globalement la lisibilité du texte sont d'ores et déjà présents dans la genèse, sans cesse mouvants, à peine perceptibles, mais constamment localisables par un oeil attentif. Car, si écrire c'est se soustraire à une certaine impossibilité qui devient une possibilité à mesure que les mots s'accumulent avec un certain lien entre eux, c'est également assumer les contingences de la lecture. Et déjà, dès les premières lignes, l'écrivain fait naître, grâce à lui ou malgré lui, une intimité certaine avec le lecteur embryonnaire. Mais ce pouvoir qu'il possède par rapport au lecteur, même s'il ne se fait sentir qu'au moment où l'écrivain écrit et que le lecteur, imaginons-le, lit au fur et à mesure que le texte croît, puisque les rôles peuvent changer, ce pouvoir donc, est

absurde. Il n'y a pas le pouvoir d'un côté et la stérilité de l'autre. Mais il y a cette tension absolument capital et qui exige des deux interlocuteurs qu'ils viennent l'un vers l'autre; que le pouvoir se partage entre la possibilité de l'auteur et l'impossibilité du lecteur.

Il existe un phénomène que probablement plusieurs lecteurs ont remarqué, il s'agit de ce genre de phrase dont on est porté à dire qu'elle n'est pas tant écrite que lisible. Cette illusion, que nous qualifierons d'optique, s'explique justement par le fait que lors de la composition du texte, l'auteur laisse passer à travers lui les exigences de la lecture. Cette trajectoire que suivent les indices de la lisibilité doivent ne rien laisser paraître de leurs origines, de façon à ne pas porter atteinte à la souveraine liberté d'accueil ou de refus dont jouit celui qui a décidé de lire ce texte, précisément. Ainsi, l'auteur qui lit ce genre de phrase qu'il vient lui-même d'écrire, doit adopter l'écart grâce auquel l'oeuvre s'accomplit au même moment qu'elle s'échappe de lui, c'est alors qu'il joue le rôle de lecteur.

La lecture devient phénomène saisissable au moment où cet espèce de vide qui marquait, au cours de sa composition, l'inachèvement et l'intimité de sa progression, devient un autre signe qui n'indique plus que le texte n'est pas terminé mais qu'il n'a jamais eu à être écrit. Le lecteur, lorsque ce phénomène s'est accompli, a tendance à se sentir inutile, contemplatif; or, c'est tout le contraire comme le démontre Blanchot:

"En général, le lecteur, contrairement à l'écrivain, se sent naïvement superflu. Il ne pense pas qu'il fait oeuvre. Même si celle-ci le bouleverse et d'autant plus qu'elle l'occupe, il sent qu'il ne l'épuise pas, qu'elle demeure toute hors de son approche la plus intime:

il ne la pénètre pas, elle est libre de lui, cette liberté fait la profondeur de ses rapports avec elle, fait l'intimité de son Oui même, le maintient encore à distance, rétablit la distance qui seule fait la liberté de l'accueil et qui se reconstitue sans cesse à partir de la passion de la lecture qui l'abolit".¹

Cette distance, si elle est indispensable pour l'achèvement de l'oeuvre, pose aussitôt un problème, car en effet on l'a maintes fois noté, la société ressent un besoin impossible à refouler: rendre un jugement; "l'horreur du vide se traduit ici par un jugement de valeur". L'oeuvre se doit d'apporter quelque chose au patrimoine humain, que ce soit un accroissement du savoir ou plus simplement un divertissement, faute de quoi elle n'obtiendra pas ce à quoi toute oeuvre aspire: une certaine postérité. Cette postérité qui permettra une lecture ultérieure pendant laquelle le lecteur prendra part à l'oeuvre comme quelque chose qui se crée; à condition que cela soit doté d'un déroulement temporel.

Cette manière de lecture, consciente de la présence d'une oeuvre mais aussi de sa genèse, transforme le lecteur passif en un lecteur dynamique et surtout critique; il devient en quelque sorte, un créateur à son tour:

"Le lecteur devenu spécialiste, devient un auteur à rebours, le vrai lecteur ne récrit pas un livre, mais il est exposé à revenir, par un entraînement insensible, vers les diverses préfigurations qui ont été les siennes et qui l'ont comme rendu présent, par avance, à l'expérience hasardeuse du livre, celui-ci cesse alors de lui paraître nécessaire pour redevenir une possibilité parmi d'autres, pour retrouver l'indécision d'une chose incertaine, toute encore à faire. Et l'oeuvre retrouve ainsi son inquiétude, la richesse de son indigence, l'insécurité de son vide, tandis que la lecture, s'unissant à cette inquiétude et épousant cette indigence, devient ce qui ressemble au désir, l'angoisse et la légèreté d'un mouvement de passion."²

1-Ibid. p:210

2-Ibid. p:212

La lecture tire son essence de cette distance qu'elle a par rapport à l'oeuvre, elle est la métamorphose du vide. Elle est en étroite relation avec la vie de l'oeuvre. La lecture ne consiste pas à regarder à travers une fenêtre ce qui se passe dans un monde étranger. Mais elle est présente à toutes les étapes de la conception d'une oeuvre; elle est tour à tour et en même temps, chacune d'elles; la lecture recèle en son sein tout ce qui est réellement en jeu dans l'oeuvre, c'est pourquoi elle porte à elle seule, à la fin, tout le poids de la communication. Par la suite, nanti de cette intimité avec l'oeuvre, le lecteur s'empare naturellement de celle-ci et tente de réduire cette distance qui le sépare d'elle. L'oeuvre, dès lors, trouvera son véritable achèvement, sa "réalisation historique".

"(...) la lecture, la vision rassemblent chaque fois, à travers le poids d'un contenu et les voies diverses d'un monde déployé, l'intimité unique de l'oeuvre, la surprise de sa constante genèse et l'essor de son déploiement".¹

On se rend compte, à la lumière des écrits métalittéraires, qu'autant le lecteur constitue un actant peu étudié, autant il est complexe et difficile à cerner. Michel Charles dans son ouvrage intitulé Rhétorique de la lecture, titre on ne peut plus approprié, nuance lecture et lecteur en ces termes:

"La lecture est toujours d'un texte tandis que le lecteur peut ne pas lire et demeurer lecteur, lecteur arrêté, emballé ou égaré; aucune contradiction là-dedans, il suffit d'un détraquement du mécanisme, d'une perte de contrôle".²

Contrairement à la lecture qui demeure un concept plutôt monolithique, le lecteur peut se définir de différentes façons. Didier Coste en fait le

1- Ibid. p:216

2- Michel, Charles, Rhétorique de la lecture, Seuil, Paris, 1973, p:9

survol:

"Le lecteur considéré sur le plan du souhait (appelé de ses vœux par un tiers), indépendamment de sa possibilité, est le lecteur idéal. Ses conditions d'existence, nullement pragmatiques, sont définies par la métalittérature sans aucune autre limitation que la cohérence interne (systémique) du discours métalittéraire lui-même. Toutes les figures rhétoriques, qu'elles soient d'expression ou de pensée, si l'on considère ces catégories comme distinctes, peuvent, sans excepter même le paradoxe ou l'oxymoron, contribuer à des définitions originales du lecteur idéal (...) On appellera lecteur virtuel celui dont le plan d'existence est sa potentialité et dont les traits, les caractères et les aspects peuvent s'incarner, ensemble ou séparément, dans une pratique humaine, sans que cette incarnation ait nécessairement eu lieu ou doive nécessairement avoir lieu historiquement. Les conditions d'existence du lecteur virtuel sont définies par la métalittérature qui pose un certain système construit par elle comme modèle de réalité et qui, à l'intérieur de ce modèle dynamique, donne statut de réalité au texte littéraire. Le lecteur virtuel est un espace d'activité à occuper dans un certain champ, ou, comme la "fonction destinataire" de Francesco Orlando, une tâche plus ou moins plaisante à accomplir, toujours circonscrite dans ses grandes lignes même si ses variantes et la combinaison individuelle ou collectives des alternatives sont infinies. Le lecteur virtuel est doublement limité: d'une part par la compatibilité des structures de l'expérience avec celles du discours métalittéraire, et d'autre part, par la décodabilité du texte considéré. Cette double limitation devrait en principe en faire un instrument efficace de la science de la littérature.

Le lecteur considéré sur le plan de la réalité et dont l'existence est posé indépendamment de la possibilité, pour la métalittérature, d'en rendre compte, est le lecteur empirique. Le banlieusard du train de 8 h 47, coincé entre une dame à la poitrine imposante et un garnement turbulent, parcourt imperturbablement les pages du Reader's Digest; voilà un lecteur empirique qui s'ignore, tandis que Normand Holland, dans les mêmes conditions se reconnaîtrait pour tel, mais ce qui importe, c'est que la métalittérature, en plaquant sur lui ce panneau, s'en débarrasse. Le lecteur empirique n'appartient pas a priori à un modèle; au contraire, il déborde des modèles, menace constamment leur intégrité, par exemple en trouvant un plaisir esthétique à la lecture de l'annuaire du téléphone. Ses seuls contours possibles sont d'ordre statistique,

mais devenu chiffable, doté d'un profil par l'école de Bordeaux, il cesse aussitôt d'être lecteur pour devenir simplement effigie de la lecture sociale".¹

Les lecteurs idéal et virtuel sont considérés comme des phénomènes de langage. Le premier se subdivise en deux catégories: lecteur idéal auctorial lorsqu'il est autorisé par un auteur et lecteur idéal critique à partir du moment où il est attribué à un interprète.

Mécanismes de lecture qu'impliquent Mort à crédit

De ces trois catégories de lecteur, il nous faut, pour notre analyse, en exclure une: le lecteur empirique et ce pour le peu d'intérêt qu'il représente. Gerald Prince dans son article "Introduction à l'étude du narrataire", nous prévient, d'entrée de jeu, qu'il ne faut pas confondre lecteur (virtuel et idéal) et narrataire. Pour lui, le lecteur virtuel est ce quelqu'un d'autre à qui un auteur s'adresse et en qui ce dernier voit les qualités, les goûts et la capacité découlant de l'opinion qu'il se fait de l'être humain. Par ailleurs, Prince considère le lecteur idéal, celui qui se rapproche le plus du narrataire, comme étant celui-là même qui comprend et approuve tout ce qui est écrit dans le livre qu'il lit, de la première à la dernière ligne.

Quand au narrataire, il doit subir à son tour, la subdivision. Tout comme pour l'écriture, il existe un degré zéro du narrataire. Ainsi, ce dernier doit connaître la langue et les langages de celui qui raconte. Il doit saisir les dénnotations qu'elle comporte, les signifiés et référents de ses signes. En revanche, ce narrataire ne connaît pas les connotations de cette langue, c'est-à-dire les valeurs subjectives de ces signes. Il doit, par ailleurs, bien connaître la grammaire; même s'il ne peut assimiler

1- Coste, Didier, "Trois conceptions du lecteur et leur contribution à une théorie du texte littéraire", in Poétique no.43, sept. 1980, p: 356

toutes les possibilités qu'elle offre; si tel était le cas, il n'y aurait plus de littérature possible. Ce narrataire doit aussi être en mesure de remarquer les ambiguïtés sémantiques et syntaxiques de façon à pouvoir les déchiffrer selon le contexte, comme il est en mesure de noter les incorrections et les étrangetés grammaticales en fonction du système linguistique employé, d'une phrase ou d'un syntagme quelconque.

Parallèlement à ses connaissances linguistiques, il doit posséder une bonne compréhension de la grammaire du récit, de même que les règles qui président à l'élaboration de toute histoire. Et comme dernière qualité, il jouit d'une solide mémoire des événements qui lui sont racontés et les conséquences qu'il est possible d'en tirer. Si cet obscur individu semble posséder plusieurs qualités positives, il a quand même quelques défauts dont Prince fait mention:

"Il ne manque donc pas de caractéristiques positives. Mais il ne manque pas non plus de traits négatifs. C'est ainsi qu'il ne peut suivre un récit que dans un sens bien défini, qu'il est obligé de prendre connaissance des événements en allant de la première à la dernière page, du mot initial au mot final. En outre, il est dépourvu de toute personnalité, de toute caractéristique sociale. Il n'est ni bon ni méchant, ni pessimiste ni optimiste, ni révolutionnaire ni bourgeois, et son caractère, sa place dans la société ne viennent donc jamais colorer sa compréhension des incidents qu'on lui décrit. D'ailleurs il ne sait absolument rien des événements ou des personnages dont on lui parle et il ne connaît pas les conventions régnant dans le monde où ils prennent forme ou dans tout autre monde. Tout comme il ne voit pas ce que connote certaine tournure linguistique, il ne se rend pas compte de ce que peuvent évoquer telle ou telle situation, tel ou tel fait romanesque. Les conséquences en sont fort importantes. Sans le secours du narrateur, sans ses renseignements et ses explications, il ne peut ni interpréter la valeur d'un acte ni en saisir les prolongements. Il se trouve incapable de déterminer la morali-

té ou l'immoralité d'un personnage, le réalisme ou l'extravagance d'une description. Le bien-fondé d'une réplique, l'intention satirique d'une tirade. Et comment le ferait-il, en vertu de quelle expérience, de quel savoir, de quel système de valeur?"¹

Considérant que toute narration est un tissu de signaux destinés au narrataire, nous pouvons, dès lors, déceler deux principales catégories de ces signaux. Premièrement, ceux n'impliquant aucune référence au narrataire, ce qui fait que celui-ci est un peu considéré comme étant au degré zéro. Deuxièmement, les signaux qui font en sorte que le narrataire est traité de façon spécifique, et qui le forcent à dévier des normes établies. Les signaux qui peuvent servir de renseignements à propos du narrataire et qui sont émis par le narrateur peuvent emprunter plusieurs canaux. Principalement, on les notes lorsque le narrateur s'adresse directement au lecteur, par le biais de l'apostrophe par exemple. Ces signes peuvent prendre la forme de questions ou de négations ou même de comparaisons; puisque le second terme de la comparaison fait souvent appel à certaines connaissances du narrataire. Quelles sont les raisons qui motivent une telle importance accordée au narrataire? En fait, sa fonction est capitale:

"Le rôle le plus important du narrataire, un rôle qu'il joue toujours en un certain sens, est celui de relais entre le narrateur et lecteur ou plutôt entre auteur et lecteur(s)".²

Ainsi, pour schématiser, si nous considérons ce qui sépare, ou unit, l'auteur et le lecteur comme étant une espèce de fil transmetteur, on peut considérer que le narrataire -et il en va de même pour le narrateur- s'y trouve à plus ou moins grande distance du lecteur, près ou éloigné de l'auteur.

1- Prince, Gerald, "Introduction à l'étude du narrataire", in Poétique, no.14, 1973

2- Ibid.

Par le fait même, ce narrataire est une voie d'accès privilégiée pour atteindre le lecteur; il joue en fin de compte un rôle de médiateur. Voilà donc les principales fonctions du narrataire:

- a) relais entre narrateur et lecteur;
- b) il aide à préciser le cadre de la narration;
- c) il met certains thèmes en relief;
- d) il fait progresser l'intrigue;
- e) passent à travers lui certaines caractéristiques du narrateur;
- f) il est finalement le porte-parole de la morale interne de l'oeuvre.

L'angle de lecture que nécessite Mort à crédit, et davantage encore les romans ultérieurs de Céline, est près de la complaisance; à tout le moins, cela implique une grande disponibilité, de même qu'une certaine largeur d'esprit. Car ce qui nous est donné à lire dans ce roman, nous voulons parler de la diégèse, n'est pas ce qui singularise le plus cette oeuvre. L'histoire d'un adolescent un peu délinquant à la recherche d'une place dans un Paris du début du siècle, jusque là, cela ne demande de la part du lecteur qu'une certaine connaissance des conditions de vie à cette époque. Il faut, par conséquent, chercher ailleurs. Le traitement réservé au lecteur, la perception qu'a le narrateur du narrataire et quelquefois plus précisément du lecteur, représentent à nos yeux les forces majeures de ce roman.

A qui s'adresse le narrateur? Pour bien faire le tour de cette question, il faut encore une fois faire appel à la division temporelle qui marque le livre: le préambule où le narrateur décrit des événements contemporains de l'époque où il écrit et la seconde partie où il est beaucoup plus jeune. Dans le préambule, les évocations du narrataire, de

même que le rapport entre l'écriture et la lecture sont discernables.

"A qui vais-je écrire? Je n'ai plus personne. Plus en être pour recueillir doucement l'esprit gentil des morts... pour parler après ça plus doucement aux choses... Courage pour soi seul".¹

Le narrateur profite de ce préambule pour prévenir le lecteur de ce qui l'attend. Car, selon nous, il faut surtout analyser cette instance dans Mort à crédit, puisque, nous l'avons scruté consciencieusement, il n'y a pas d'allusions au lecteur proprement dit. Pour plus de commodité, nous utiliserons néanmoins le terme "lecteur" de préférence à "narrataire"; en évitant toutefois d'attribuer à l'un ou à l'autre des caractéristiques qui ne lui reviendraient pas. Cela tient du paradoxe, car nous l'avons observé à maintes reprises, un des fondements de l'écriture célinienne est justement ce contact avec le lecteur. Or, ce contact se révèle être beaucoup plus unilatéral qu'il ne paraît. Si la lecture exige une disponibilité certaine, le rôle de cette instance se limite à faire face à de constantes interpellations. Henri Godard, dans la préface qu'il a écrite pour l'édition de la Pléiade, évoque ce contraste.

"Au-delà de ces allusions contemporaines, Céline provoque une présence personnelle du lecteur non seulement par les interpellations qu'il lui adresse et qu'il se fait adresser par lui, ce qui est un procédé traditionnel, mais surtout par ses commentaires de narrateur, qui sont tels qu'ils appellent presque inmanquablement une réaction. La personnalité et les convictions qui s'y révèlent sont en effet si marquées que le lecteur ne peut rester indifférent, et, de quelque manière qu'il réagisse, l'essentiel est acquis: ce contact que Céline veillera ensuite à maintenir vivant pendant tout le temps de la lecture".²

Par le contenu exclusivement personnel que le narrateur donne à sa

1- Mort à crédit, coll. de la Pléiade, p:501

2- Ibid. p:XXI

narration, il oblige ainsi le lecteur à une réaction. Dans les romans plus récents de Céline, Godard le souligne, cette réaction est souvent empreinte de réalité et d'options individuelles. En d'autres termes, les romans d'après-guerre interpellent de façon beaucoup plus directe, et ce avec des sujets plus scrabreux, le lecteur que dans Mort à crédit. On doit chercher ailleurs pour trouver les points de friction sur lesquels le lecteur pourrait être susceptible de réagir. Puisqu'il ne sont pas d'ordre idéologique: ce roman n'a pas provoqué le même type de scandale que les écrits antisémites par exemple. On doit par conséquent se rabattre sur le style et la narration pour trouver ce qui fait l'essence de la communication entre le narrateur et le lecteur de ce roman.

La langue est, à notre avis, le canal privilégié pour entretenir le courant d'affectivité qui, malgré la difficulté qu'on peut éprouver à le définir, existe bel et bien, surtout en ce qui a trait à la langue orale populaire. Car à quoi bon utiliser ce registre de langue dont la principale caractéristique est justement d'établir un lien privilégié entre le locuteur et son locataire? Ainsi, deux des caractéristiques les plus représentatives de ce style sont d'ordre syntaxique: les points d'exclamation et les points de suspension. Quelle réaction forcent-ils chez le lecteur? En les voyant apparaître sous ses yeux, le lecteur ne peut que sentir un courant de sympathie entre lui et le narrateur; parce qu'il se rend compte que ce dernier fait appel à son jugement, soit pour compléter des phrases en suspens ou pour apprécier à sa juste valeur une exclamation.

"Le point d'exclamation n'est à l'écrit que la trace uniformisée et appauvrie d'une intonation orale, c'est-à-dire d'un

des phénomènes définis en linguistique comme supra-segmentaux et échappant à la transcription. Chez Céline, le signe typographique représente souvent à lui seul toute la variété de cette intonation. Mais il lui arrive aussi de la soutenir par une interjection. On le voit souvent dans les manuscrits ajouter après coup à ses phrases des Ah! des Certes!, des Eh bien!, des Oh là là ! etc. et toute leurs variantes (Ah alors! Ah dis donc! Ah ben ça! etc.) Ici encore, le mouvement est si constant que Céline fait doubler le tour de toutes les interjections possible en français, et même y ajoute, en traitant comme quasi-interjections des adverbes et des adjectifs (Peut-être! Parfaitement! Evident! Marrant!). Cette multiplication d'effets d'affectivité est naturellement liée à la transposition de la langue parlée. C'est à l'oral, entre individus que lient à la fois le regard et la parole, que l'émotion est le plus aisément communicable, voire contagieuse. Pour Céline, c'est souvent une seule et même chose de faire en sorte que son texte puisse passer pour oral et de trouver les moyens de marquer la part affective qu'il y prend en tant que locuteur".¹

Le lecteur célinien doit d'abord et avant tout être sensible à la narration et à l'écriture, davantage qu'à la diégèse. Ces qualités sont sans doute les mêmes que celles définies par Prince; et la plus importante est une grande connaissance de la langue française et de son langage argotique. De façon à ce que le lecteur et le narrateur se comprennent à demi-mots, à demi-phrases. Parce que l'indulgence, ce léger oui de Blanchot, le lecteur de Mort à crédit doit en faire preuve presque uniquement en ce qui a trait à l'écriture (si on excepte quelques passages plus pornographiques qu'érotiques puisque les scènes de sexe donnent souvent lieu à des comportements instinctifs qui passent facilement, du moins à notre époque). Même si, des trois éditions utilisées pour effectuer ce travail, l'une, celle du Livre de poche, est tombée sous le coup de la censure. Donc, l'idéologie du roman ne porte pas vraiment à controverse; contrairement à sa facture.

1- Godard, Henri, Poétique de Céline, Gallimard, Paris, 1985, p:235

Mais le fait que l'écriture de Céline soit fondée à ce point sur le présent de la narration et celui du narrateur (car il faut entendre le mot "présent" dans les deux sens; le temps verbal et la présence physique), cela pose un certain problème en ce qui a trait à la connivence du lecteur. Les romans d'après-guerre, davantage historique, exigent de la part du lecteur, sans que cela soit une condition sine qua non, une certaine connaissance historique, de façon à mieux mesurer les risques pris par le narrateur et à imaginer encore plus clairement, si cela est possible, les descriptions apocalyptiques. En revanche, Mort à crédit fait peu appel à ce type de connaissances, sauf peut-être pour certains événements majeurs.

"Grand-mère, elle s'est bien méfiée de l'Exposition qu'on annonçait. L'autre celle de 82, elle avait servi qu'à contrarier le petit commerce, qu'à faire dépenser aux idiots leur argent de travers. De tant de tapage, de remuements et d'esbroufe, il était rien subsisté, que deux ou trois terrains vagues et des platras si dégueulasses que vingt ans plus tard encore personne voulait les enlever... Sans compter deux épidémies que les Iroquois, des sauvages, des bleus, des jaunes et des marrons avaient apportées de chez eux".¹

Nous pouvons également citer ce passage mettant bien en relief l'intérêt que Ferdinand porte au lecteur:

"Faut dire aussi, pour expliquer, que c'était juste au moment des exploits de la bande à Bonnot, qu'ils terrorisaient depuis six mois la région Nord-Ouest, et qu'ils tenaient encore le large!..."²

En ce sens, la communication entre le narrateur Ferdinand et le lecteur repose moins sur la connaissance commune d'une actualité périssable, comme c'est le cas avec les romans d'après-guerre. Mais Mort à crédit fait appel à un autre type de savoir, hormis celui très important de la langue; ainsi, encore là ce n'est pas une condition essentielle, une bonne aptitude

1- Mort à crédit, Pléiade, p:565

2- Mort à crédit, coll. Folio, p:484

à déchiffrer le plan de Paris et sa périphérie est certes un atout de plus pour le lecteur. Nous avons relevé une constellation de noms de rues, de boulevards et de banlieues, ceci étant attribuable au dynamisme d'un narrateur piéton sans cesse en mouvement.

"Pour le complet, les pantalons, j'ai été me faire prendre mes mesures, aux "Classes méritantes", près des Halles, c'était la maison garantie, la réputation centenaire, surtout pour toutes les cheviottes inusables... "Trousseaux de travailleurs" ça s'appelait... Seulement comme prix c'était salé. Ça faisait un terrible sacrifice!..."¹

Ce passage où Ferdinand rentre chez lui après une soirée bien arrosée, tout en indiquant au lecteur le chemin qu'il parcourt:

"Ah! je me souviens quand même du chemin... Je prends par la rue Saint-Honoré... la rue Saint-Roch qu'est à gauche... rue Gomboust... alors tout droit j'arrive à la grille du passage..."²

Le narrateur, toujours victime d'étourdissements, mais attribuables ceux-là au manque de nourriture, déambule dans les rues de Paris en indiquant soigneusement au lecteur sa position:

"Plus haut dans le boulevard Magenta, j'ai retrouvé la rue Lafayette, celle-là, j'avais qu'à descendre c'était pas très difficile, la rue Richelieu puis la Bourse... J'avais qu'à suivre toutes les lumières... Ah! Je le connaissais moi le chemin!... Si au contraire, je pi-quaïs à droite, j'allais tomber sur le Chatelet, les marchands d'oiseaux... le quai aux fleurs, l'Odéon... C'était la direction de mon oncle... le fait de trouver un lit quelque part c'était pas encore le plus grave... Je pourrais toujours me décider au dernier instant... Mais pour retrouver une place? ça c'était coton!... Comment qu'il faudrait que je me renippe? ... j'entendais déjà la séance!... Et puis où j'irais m'adresser? ... Je suis sorti un peu de ma planque... Mais au lieu de prendre le boulevard j'ai tourné par une petite rue ... Je m'arrête devant un étalage... Je regarde un oeuf dur... un tout rouge!... Je me dis: "Je vais me l'acheter!..."³

Il est un autre phénomène où la connivence avec le lecteur est nettement visible. Il est d'ordre linguistique et s'inscrit dans la

1- Mort à crédit, Pléiade, p: 785

2- Ibid. p: 800

3- Ibid. p: 1064

démarche stylistique de Céline où l'écriture doit être économe de mots, mais non pas au détriment de la communication avec le lecteur. Il s'agit ici de la métonymie. Cette figure de rhétorique devient sous la plume de Céline, l'emploi du nom d'une marque de commerce pour désigner le produit lui-même. Ce procédé, assez répandu, exige par conséquent, une capacité de la part du lecteur à pouvoir identifier le produit dont il est question, en ne lisant que le nom de la marque ou qu'une des propriétés de l'objet. Encore là, nous le verrons, certains de ces objets exigent une connaissance des mœurs et coutumes de l'époque. Le premier exemple rencontré se trouve, toujours selon notre délimitation, dans le préambule:

"Depuis les "tirages" surtout, elle (Mme Vitruve) gagnait en influence dans les environs. Elle connaissait tous les cocus. Elle me les montrait par la fenêtre, et même trois assassins. "J'ai les preuves!" En plus je lui ai fait don pour la pression artérielle d'un vieil appareil Laubry et je lui ai enseigné un petit massage pour les varices. Ça ajoutait à son casuel. Son ambition c'était les avortements ou bien encore tremper dans une révolution sanglante, que partout on parle d'elle, que ça se propage dans les jour-neaux".¹

Ce qu'il faut extraire de ce passage est le syntagme "appareil Laubry". Ce nom ne dit rien au lecteur peu familier avec la médecine; le narrateur doit par conséquent fournir des informations supplémentaires de façon à mieux le renseigner. Il y a aussi ce passage renfermant une marque de commerce ayant un rapport direct avec le métier d'écrivain:

"C'est au fond de la cheminée qu'elle (Mme Vitruve) garait la Remington qu'elle l'avait pas fini de payer... Soi-disant. Je donne pas cher pour mes copies, c'est exact encore... Soixante-cinq centimes la page, mais ça cube quand même à la fin... Surtout avec des gros volumes".²

1- Mort à crédit, coll. Folio, p:18

2- Ibid. p: 18

Ici le lecteur doit vraiment, s'il ne connaît pas les marques de commerce des machines à écrire, faire appel au contexte pour saisir le sens de la phrase, surtout si on ajoute à cela l'emploi original du verbe "garer". Le prochain exemple est une métonymie typique:

"La Seine ça surprend les mêmes, le vent qui fait trembler les reflets, le grand gouffre au fond, qui bouge et ronchonne. On tournait à la rue Vaneau et puis on arrivait chez nous. Pour allumer la suspension y avait encore une comédie. Ma mère savait pas. Mon père Auguste, il tripotait, sacrait, jurait, déglinguait chaque fois la douille et manchon".¹

Pour qui ne peut se replacer dans le contexte du début du siècle, la simple lecture du mot "suspension" porte à confusion. D'autres exemples sont facilement repérables à travers le texte: "les cordons de sonnettes "Empire", ou encore cette phrase:

"Nous possédions un fort réchaud à gaz lampant "Sulfridor", un peu explosif, dans l'arrière-boutique-gymnase..."²

Cela nous amène à évoquer un autre trait caractéristique du style célinien et qui a un impact sur le lecteur; il s'agit de l'utilisation dans un but précis, des guillemets. Même si l'argot occupe une place préminente dans l'écriture de Mort à crédit, les mots appartenant à ce langage ne sont pas délimités par ces marques syntaxiques, au contraire, ils sont intégrés au texte comme des mots de bon aloi. En revanche, les vocables qui sont encadrés par des guillemets servent souvent de raccourcis au narrateur, de façon à rejoindre plus rapidement le lecteur, en moins de mots; une économie qui se fait au profit d'une communication plus efficiente. Les exemples de cette technique sont multiples.

"... C'était ça l'invention de Courtial... J'étais un petit peu au courant... "Le générateur des Ondes".

1- Ibid. p:52

2- Ibid. p:414

... Ca devait faire pousser les plantes... C'était une idée... Dans la série du "Génitron" nous possédions à ce propos un entier numéro spécial sur "L'avenir de l'agriculture par le Radiotellurisme..."¹

Les guillemets ont un rôle capital dans la narration de Mort à crédit, ils servent d'une part, nous l'avons déjà noté, à une certaine économie de mots explicatifs venant du narrateur, et d'autre part, ils aident le lecteur à distinguer le dialogisme intégré dans la narration. C'est-à-dire que le narrateur ne fournit que très peu de phrases incisives.

"C'était parfaitement exact que je me donnais au boulot. ... J'avais pas de quoi me les rouler... du matin au soir ... En plus des "cargos" d'imprimerie, j'avais le "Zélé" à la cave, les infinis rafistolages et puis encore nos pigeons dont il fallait que je m'occupe d'eux, trois fois par jour... Ils restaient ces petits à longueur de semaine, dans la chambre de bonne, au sixième sous les lambris... Ils roucoulaient éperdument... Ils s'en faisaient pas une seconde. C'était le dimanche leur travail, pour les ascensions, on les emmenait dans un panier... Courtial soulevait leur couvercle à deux ou trois cents mètres... C'était le "lâcher" fameux avec des "messages"!... Ils rentraient tous à tire-d'aile... Direction: le Palais-Royal!... On leur laissait la fenêtre ouverte... Ils flânaient jamais en route, ils aimaient pas la campagne ni les grandes vadrouilles... Ils revenaient automatique... Ils aimaient beaucoup leur grenier et "Rrou! ... et Rrou!... Trou!... Rrouu!..." Ils en demandaient pas davantage".²

"Elle (Mme Merrywin) s'occupait à chaque seconde de faire manger le petit Jonkind un enfant spécial, un "tardif"..."³

"On se relevait à la fin, au moment d'"ever and ever"..."⁴

Il s'agit là, à notre avis, d'une stratégie visant à mettre en relief certains mots-clefs de la narration et, par le fait même, faire prendre encore davantage conscience au lecteur de ce qu'il est en train de faire. Intégrer à l'intérieur même de la narration de petits bouts de dialogue constitue une marque tangible du respect qui est porté au récepteur du message, respect de sa capacité à faire la distinction. En d'autres termes,

1- Ibid. p:493

2- Ibid. p:374

3- Ibid. p:708

4- Ibid. p:709

nous avons là un exemple probant du pouvoir discrétionnaire que le narrateur s'arroe en manipulant ainsi une des structures fondamentales du roman: la mise en dialogue. En agissant de cette façon, il force une mise en relief d'un des pôles de la communication, et oblige par conséquent l'autre pôle à se découvrir à son tour, à ne pas demeurer indifférent face à ce qu'il lit, devant un narrateur qui s'implique autant.

"Lire un roman de Céline, c'est être engagé dans une relation actuelle et personnelle avec quelqu'un devant qui on ne peut rester indifférent".¹

Les mécanismes de lecture qui doivent être mis en place pour une lecture efficace de Mort à crédit, sont, en résumé, de trois ordres principalement. Premièrement, sans doute ce qui est le moins important quoique utile: la connaissance historique, du moins ce qui concerne le début du siècle à Paris, de même qu'avoir une vague idée de la géographie de cette ville. La capacité du lecteur à imaginer ce que peut devenir une ville de cette envergure au prise avec la canicule. Deuxièmement, le plus important mécanisme, celui de la connaissance linguistique. L'habilité du lecteur à décoder un message écrit souvent à demi-mots. Sa capacité de saisir des termes et des expressions à mesure qu'ils apparaissent. Prenons ici l'exemple du verbe "marcher" (action très importante s'il en est, dans ce roman) qui se voit remplacer par différents synonymes comme "arquer" ou "poupoler". Ou encore le mot "masturbation" à la place duquel sont utilisés plusieurs équivalents argotiques. Ces procédés exigent donc du lecteur une grande capacité de remise à jour du lexique. Troisièmement, le lecteur doit accepter la souplesse de la structure roman, le fait que les dialogues ne sont pas nécessairement bien délimités, la prééminence de l'instance

1- Godard, Henri, Poétique de Céline, Gallimard, Paris, 1985, p:348

narratrice, la pression constante qu'elle exerce sur le lecteur. Voilà ce que la lecture de Mort à crédit, pour qu'elle soit riche en émotions et qu'il y ait véritablement communication, implique. Le lecteur d'un tel roman doit presque répondre au signalement du lecteur idéal: "celui qui comprendrait parfaitement et approuverait entièrement le moindre de ses mots et la plus subtile de ses intentions". Céline exige ni plus ni moins que cela de son lecteur; il faut que ce dernier quitte sa position de neutralité, qu'il prenne parti pour prendre plaisir.

"Y a de la manie dans mon cas, de la partialité. La preuve c'est qu'à l'époque où je bourdonnais des deux oreilles et encore bien plus qu'à présent, que j'avais des fièvres toutes les heures, j'étais bien moins mélancolique... Je trafiquais de très beau rêves..."¹

Traitement du narrataire et comportement du lecteur.

Une lecture de l'oeuvre complète de Céline dans son ordre chronologique de parution, permet au lecteur qui l'entreprend de percevoir une nette évolution du style de l'écrivain. D'abord, diminution de la longueur de la phrase. Puis, en deuxième lieu, utilisation accrue des points de suspension.

Et troisièmement, interpellations directes et répétées à l'endroit du lecteur. Voilà probablement les trois secteurs où l'évolution s'est faite le plus sentir, particulièrement dans les oeuvres d'après-guerre.

Mais ces deux romans qui datent d'avant-guerre : Voyage au bout de la nuit et Mort à crédit, laissent déjà poindre cette évolution. Même si les phrases qui les composent ont encore, en général, une longueur conventionnelle et que l'utilisation des points d'exclamation et de

1- Mort à crédit, Pléiade, p:505

suspension est plus réduite que dans les romans d'après-guerre. En ce qui a trait au troisième point d'évolution: les interpellations faites au lecteur, elles sont déjà lisibles quoique subtiles dans ces deux premiers romans. C'est à définir le traitement réservé au lecteur de même qu'à ses réactions, que nous consacrerons les prochaines pages.

Comme nous l'avons écrit précédemment, le lecteur de Mort à crédit doit faire preuve d'abord d'une très grande disponibilité, car ce qui lui est présenté à lire ne le choquera pas nécessairement et ne le forcera pas non plus à prendre position. En d'autres termes, Céline, dans ce second roman, n'accule pas son lecteur au pied du mur comme il le fait dans ses pamphlets. Ici, il n'y a que quelques phrases contenant des ébauches de principes philosophiques susceptibles de mettre le lecteur peu habitué à l'écriture célinienne en déséquilibre.

"Moi aussi j'ai du coeur! La vie c'est pas une question de coeur".¹

"L'essentiel c'est pas de savoir si on a tort ou raison, ça n'a pas vraiment d'importance... Ce qu'il faut c'est décourager le monde qu'il s'occupe de vous... Le reste c'est du vice".²

S'il n'y a que peu de prise pour le lecteur désireux de retirer quelques maximes philosophiques de ce roman; il doit donc y avoir d'autres points d'ancrage. Nous croyons que tout cela repose sur le langage utilisé et la façon dont le contact est établi entre les deux instances auctoriale et lectoriale. Le langage oral populaire, on le sait, favorise dès le départ le contact. Le lecteur a nettement l'impression qu'on s'adresse à lui, et il trouve une revalorisation dans sa compréhension progressive du lexique argotique, car c'est là une des caractéristiques fondamentales de ce langage;

1- Ibid. p:545

2- Ibid. p:688

une sorte de protectionnisme linguistique.

Mais là où le lecteur se sent le plus pris à partie, c'est dans les différentes prises de contact dont est jonché le roman du début à la fin. Ces informations destinées au lecteur se divisent en deux catégories. La première catégorie contient des informations concernant le récit. Elle prennent très souvent la forme de mises en abîme.

"En utilisant constamment la mise en abîme comme vision prophétique, Céline fournit aux lecteurs une connaissance sommaire et brumeuse des horreurs qui vont suivre. Il intensifie ainsi le pouvoir d'émotion des événements ainsi prédits".¹

Un peu partout dans le roman, le narrateur fournit des brides d'information, qui ne sont décodables que lors d'une seconde lecture, et qui concernent les événements à venir. Voilà une phrase anodine qui prendra tout son sens quelques centaines de pages plus loin; Ferdinand venant de commettre une autre bêtise provoque cette réflexion de son père:

"Mon père en apprenant ça, il a prévenu tout de suite maman que je l'étranglerais un jour, que c'était bien dans mes tendances. Il voyait tout ça".²

Les prolepses sont une façon détournée d'informer le lecteur. Elles obligent celui-ci à un long détour d'une seconde lecture afin de pouvoir mesurer la pertinence de l'information. Autre prolepse faites par Courtial au sujet de son propre avenir:

"Un jour, Ferdinand je partirai... Je partirai en diable, tu verras! Je partirai très loin... Je m'en irai tout seul... Par mes propres moyens! ... tu verras!...!"³

Et les indices se précisent encore davantage:

"Des Pereires, comme ça un certain soir, comme on avait plus rien à faire et qu'on pouvait même plus sortir,

1- "Pour une poétique célienne", in La revue des Lettres modernes, no.:398-402

2- Mort à crédit, coll. Folio, p:51

3- Ibid. p:355

il l'a redescendu le vieux flingot... il s'est mis à le nettoyer... à passer de la mèche avec une ficelle dans les deux canons... avec du pétrole... à faire marcher la gachette... Je l'ai senti venir moi l'état de siège..."¹

Donc, le suicide de Courtial ou l'assaut de Ferdinand sur son père, sont véritablement le résultat de prolepses. Quelle est la réaction du lecteur par rapport à cet espèce de désamorçage des moments forts du roman. Si l'on prend l'exemple du théâtre classique, on se rend compte que l'ignorance de ce qui va arriver -c'est en général la situation dans laquelle se trouve le lecteur de roman- n'est pas essentielle à l'effet dramatique de l'oeuvre.

"... il semble qu'une connaissance voilée de l'action intensifie l'émotion du public. Si cette préscience était parfaite, l'oeuvre ne serait que répétition, donc ennuyante. Mais si elle est sommaire, ou se limite aux grandes lignes, l'émotion du public va grandissant à mesure que se produisent les désastres déjà entrevus".²

Les informations transmises du narrateur au lecteur deviennent très souvent un outil esthétique qui accentue encore davantage le sentiment revalorisant que ressent le lecteur.

La seconde catégorie d'informations destinées au lecteur est d'ordre linguistique, voire même phatique. Ces informations sont explicites par leur forme et contrairement aux prolepses, elles ne nécessitent pas une seconde et encore moins une troisième lecture, pour bien se rendre compte de la portée de l'information.

Ces prises de contact direct avec le lecteur ont atteint une intensité telle dans l'oeuvre de Céline, que dans les romans d'après-guerre, on peut lire des réponses du lecteur imaginées par le narrateur.

"Par le seul fait d'être en position de lecteur, il y a

1- Ibid. p:547

2- "Pour une poétique célinienne", La revue des lettres modernes, no.398-402, p:54

en nous quelque chose qui endosse ce personnage. La part du jeu une fois faite, reste que nous participons à une relation très vive et constamment réactivée (...) L'important est que par cette supposition de sentiments réciproques, il tende à transformer notre rapport de lecteur au narrateur en une relation affective d'individu à individu. Avec un narrateur qui s'affirme à ce point, et de cette manière, il manquerait quelque chose au texte si ne se trouvait pas à s'y manifester les réactions d'un lecteur à qui cette affirmation est en permanence adressée. Dès lors, peu importe que ces réactions soient seulement probables, ou même supposées, qu'elles se réfèrent à une sorte de portrait-robot, qu'elles fassent appel un peu à l'aveuglette à tout un spectre de sentiments, et qui pour finir il y ait toujours en elles de la plaisanterie, elles sont trop en situation pour ne pas apparaître comme une transcription de nos réactions réelles, ou pour que celles-ci ne se modèle pas quelque peu sur ce qui est censé leur faire écho".¹

Ainsi, dans les oeuvres récentes de Céline, on peut aisément déceler des répliques du lecteur imaginées par le narrateur. Ces réponses usurpées sont, finalement, l'aboutissement normal d'une grande pression imposée par ce dernier. Il s'agit d'un narrateur qui, à force de commentaires, de plaintes et de récriminations, se dit que le lecteur, s'il en avait la possibilité, répondrait sans doute à quelques-uns de ces commentaires. En ce sens, la narration célinienne donne de plus en plus l'illusion d'être bilatérale. Ce qui a pour résultat de réduire encore davantage le contenu diégétique déjà restreint. Or, s'il y a dans Mort à crédit un narrateur subjectif muni d'un style qui contient d'emblée les caractéristiques uniques qui ne feront que mûrir avec les années, on ne rencontre pas, en revanche, d'allusions directes au lecteur, pas plus que de pseudo-réponses de ce dernier. Par contre, ce que l'on retrouve fréquemment dans ce roman, ce sont de courtes phrases, des petites sommations faites à l'endroit du lecteur, et visant à le convaincre du bien-fondé de ce qu'il lit. Evidemment, ces sommations sont éparses, même si elles sont relativement

1- Godard, Henri, Poétique de Céline, Gallimard, Paris, 1985, p:354

nombreuses; et, prises isolément, le lecteur ne se rend pas compte du pouvoir de persuasion qu'elles exercent et surtout de la sympathie qu'elles suscitent. Ces petites phrases n'apportent rien de plus en ce qui a trait à la diégèse; elle ne font, quoique cela soit déjà assez unique, que retendre le fil reliant narrateur et lecteur. Le rapport qui lie les deux instances est déjà dans ce second roman tendu, il deviendra exacerbé avec les romans d'après-guerre. La narration célinienne a toujours été, d'un livre à l'autre, empreinte de provocation, cherchant constamment à ébranler le lecteur. Quand il y arrive, le narrateur l'aide à se relever en lui tendant des phrases de ce type:

"Voilà on a beau dire, beau prétendre, ça fait quand même son effet".¹

Bien que ce contact soit étroit et parfois même temporairement interrompu, on le sent tout au long de la lecture. Le narrateur attend le lecteur au détour d'une page avec une phrase massue.

"Si, pour ces petits groupes de répliques égrénés au fil des textes, on peut parler d'échanges, c'est aussi au sens qu'a le mot dans le vocabulaire de la boxe. Tout comme les jugements que Céline porte sur le lecteur et les sentiments qu'il lui suppose, il arrive que les interventions de celui-ci ne soient pas des attaques, mais c'est l'exception. Dans la très grande majorité des cas, elles conservent à la relation son caractère conflictuel. Ce contact permanent avec le lecteur, qui est un des principes de la narration célinienne, il le cherche avant tout, le mot fait lui aussi référence au combat de boxe, dans une agressivité réciproque".²

Les allusions au lecteur, bien que voilées, empruntent principalement les canaux des prépositions "voici" et "voilà". Ces deux vocables, dont le texte est jonché, ont pour fonction de marquer, d'une part le travail

1- Mort à crédit, Pléiade, p:636

2- Godard, Henri, Poétique de Céline, Gallimard, Paris, 1985, p:358

narratif et d'autre part, que ce travail narratif s'adresse à un lecteur qui est là pour apprécier ce que ces prépositions viennent de lui mettre sous les yeux. Nous avons l'embaras du choix pour les exemples. Voici quelques-uns des plus probants:

"Dans le noir derrière la tante, derrière son fauteuil, y avait tout ce qui est fini, y avait mon grand-père Léopold qui n'est jamais revenu des Indes, y avait la Vierge Marie, y avait Monsieur de Bergerac, Félix Faure et Lustucru et l'imparfait du subjonctif. Voilà!"¹

"Voici le train qui vrombit, c'est un tonnerre on dirait qu'il arrache tout".²

"Je suis pire que tout ce qu'on imagine.. Je suis à un poil de l'échafaud. Voilà où je me trouve! ... Popaul y était pour beaucoup, mais l'air aussi et la vadrouille... Je cherche pas d'excuses..."³

"Pour ce qui la (la mère de Ferdinand) concernait, si elle passait par d'autres angoisses... avec ma conduite... ça retentissait sur sa jambe... et puis d'abcès en abcès on finirait par lui couper... Voilà ce qu'il avait dit Capron".⁴

L'utilisation fréquente de ces prépositions est un indice de la place qu'il accorde au lecteur dans la narration. On peut voir là une volonté d'appuyer ce que les phrases précédentes contiennent; un désir du narrateur de bien faire sentir au lecteur que ce qu'il vient de lire lui est réellement destiné. C'est, tout au long du roman, ce genre de contact que le narrateur entretient avec le lecteur. Un contact timide mais constant et qui constitue, si nous regardons l'ensemble de l'oeuvre, l'amorce d'une relation qui ira en s'intensifiant, pour résulter, à la fin de l'oeuvre, en une intégration fictive presque totale du lecteur dans le récit. C'est-à-dire que le narrateur, (l'est-il toujours, rendu à ce niveau?), anticipera les moindres protestations ou commentaires pouvant provenir du

1- Mort à crédit, Pléiade, p:535

2- Ibid. p:536

3- Ibid. p:593

4- Ibid. p:763

lecteur, pour les inclure à travers un récit jonché de perches qui lui sont tendues, visant à le garder toujours dans une situation qui est tout autre que celle du lecteur balzacien ou stendhalien. Car, si Mort à crédit contient bien peu de passages pouvant porter à controverse au point de vue idéologique, et mettre par le fait même le lecteur dans une situation ambiguë, il n'en demeure pas moins que d'ores et déjà, le narrateur Ferdinand fait preuve d'une présence très forte. De fait, il occupe presque tout l'espace. Et ce que le lecteur lit ne vient quasi exclusivement qu'à travers ce personnage. Il le sent encore plus nettement lorsqu'il lit des coutres phrases, où après avoir narré un passage, Ferdinand renchérit par des expressions de ce genre:

"A table, en me comptant moi-même, ça nous faisait quatorze. En plus du patron, la patronne... C'était au moins huit de trop, d'après mon avis, considérant la pâture".¹

"La garce je lui aurai tout mangé, tout dévoré, moi je le proclame".²

"Moi voilà déjà ce que je pensais".³

Une implication aussi intense et une subjectivité à ce point extrême de la part du narrateur ne peut que déboucher, tôt ou tard, sur une récupération de l'instance lectoriale. Il est possible, du reste, d'en déceler quelques amorces dans Mort à crédit. Ce passage où le narrateur, travaillant chez Courtial, parle du curé déséquilibré venu leur proposer une chasse au trésor:

"Le curé, au moment de sortir, on lui a bien demandé qu'il nous inscrive son adresse, son nom, sa rue, etc. ... mais il avait nettement refusé. ... Il voulait rester anonyme. ... Ca nous intriguait... Evidemment qu'il était drôle! Mais beaucoup moins que tant d'autres..."⁴

1- Ibid. p:708

2- Ibid. p:712

3- Ibid. p:1036

4- Ibid. p:972

Cet "évidemment" est un exemple typique du niveau de dialogisation narrateur-lecteur, mis en place dans ce roman. Jamais ici, Ferdinand n'anticipe un jugement possible pouvant provenir du lecteur. On ne retrouve pas dans ce roman de dialogues avec le lecteur, si nous pouvons nous exprimer ainsi, du type de ceux que l'on retrouve fréquemment dans Nord par exemple:

"Pour dormir il faut de l'optimisme, en plus d'un certain confort... Zut! encore de moi!... il est très vilain de parler de soi, tout moi-moiisme est haïssable, hérisses le lecteur..."

"Vous ne faites que ça!"

"Oui, mais tout de même, de temps en temps, à titre expérimental, un certain moi est nécessaire..."¹

Le narrateur Ferdinand s'arrête, à notre avis, juste à la limite des possibilités du monologue. Passé cela, les romans subséquents deviennent encore plus "moi-moiistes" et doivent accorder encore plus d'espace à l'instance lectoriale. Mais ici, elle est encore bâillonnée, comme elle l'est dans la très grande majorité des romans écrits en français. Il faut ajouter à la décharge de Ferdinand, qu'elle est beaucoup moins émoustillée et que ce qui lui est raconté ici est plus facile à accepter et l'implique beaucoup moins que dans les autres oeuvres céliniennes.

Le lecteur de Mort à crédit, en raison des limites atteintes par l'instance auctoriale, n'a que deux comportements possibles: l'engagement aveugle, un oui léger avec un peu plus de poids ou le refus global de l'oeuvre. Céline a toujours tenu des positions extrêmes et cela se répercute sur le comportement du lecteur de ses oeuvres. Il est impossible de lire une oeuvre de Céline sans un assentiment complet, c'est le moins qu'il demande à son lecteur.

1- Mort à crédit, Folio, p:247

Conclusion

Il est extrêmement difficile de conclure quoi que ce soit au sortir d'un travail sur une oeuvre de Céline. Evidemment, il y a bien les points de convergence que d'autres chercheurs céliniens ont aussi fait ressortir. Premièrement, la mise en place d'une langue orale populaire qui se dépouille à mesure que l'oeuvre progresse. Deuxièmement, une narration de type autobiographique. Et troisièmement, le traitement particulier réservé au lecteur. Voilà donc les assises de l'oeuvre de Louis-Ferdinand Céline.

Notre but n'était pas de vérifier la présence de ces trois caractéristiques à l'échelle de l'oeuvre entière, mais bien dans le second roman écrit par Céline. Nous y avons donc découvert, là aussi, des traces indéniables de ces trois principes de l'écriture célinienne, à la seule différence qu'ils y sont appliqués avec encore une certaine retenue. Cette retenue que l'on retrouvera de moins en moins dans les romans subséquents.

De ces trois principes, nous dirions que seul le troisième semble un peu moins présent dans Mort à crédit; peut-être cela est-il attribuable au fait que Céline se sentait un peu moins persécuté que dans les années d'après-guerre, qui laissent transpirer à travers les romans qu'il publia à cette époque, une volonté beaucoup plus nette de communiquer avec le lecteur. Il faut également souligner que la diégèse des romans d'après-guerre s'y prête probablement mieux, puisqu'il s'agit là d'événements historiques qui impliquent un aspect idéologique absent de Mort à crédit.

Cette analyse nous a amené à croire que les deux premiers principes sous-tendent le troisième. L'utilisation de ce registre langagier et de ce

type de narration n'ont qu'un but commun: inculquer au lecteur un sentiment d'implication dans l'oeuvre de plus en plus profond, exercer sur lui une attraction faite d'un mélange de beau et de laid. Car l'un ne va pas sans l'autre, dans ce roman particulièrement. Nous croyons qu'il s'agit là d'un trait propre à Mort à crédit. Sans cesse apparaissent, au fil du récit, des scènes où l'esthétisme surgit de la laideur. Car ce roman est un chapelet de mots populaires placés à l'intérieur d'une langue à la structure mouvante dont font usage les personnages, singulièrement Ferdinand le narrateur, soit pour dialoguer, soit pour narrer des situations souvent grotesques. Ce qui aura pour conséquence de provoquer chez le lecteur une réaction de réceptivité face à ce qu'il lit. Pour la simple raison que le roman lui parle. En ce sens qu'il se sent apostrophé à plusieurs occasions par le narrateur. Par conséquent, nous serions tenté de qualifier ce roman, paradoxalement, de monologique. Comme le monologue s'adresse directement à l'auditeur en l'apostrophant, en vérifiant fréquemment si ce dernier le suit dans le récit qu'il est en train de faire, le narrateur, ici, communique directement avec le lecteur en évitant systématiquement d'utiliser le principe de base d'une narration conventionnelle avec des dialogues soigneusement encadrés par une narration désincarnée. Ici, au contraire, les dialogues sont souvent rapportés par le narrateur lui-même, qui ajoute une proposition visant à convaincre davantage le lecteur quand à la pertinence de ce qui est rapporté, ou encore à justifier un comportement: "Après tout c'est vrai en somme j'ai bien travaillé... ça regarde personne..." Le but de cette manoeuvre, à notre avis, est de forcer sans relâche le lecteur à se rendre compte de ce qu'il fait, à demeurer en état de veille.

A l'instar du narrateur Ferdinand devenu médecin qui justifie la réalisation de l'oeuvre que le lecteur a entre les mains, précisément par un état de veille incontrôlable: "Si j'avais bien dormi toujours j'aurais jamais écrit une ligne". Cet état de veille est donc à l'origine du geste d'écriture posé par le narrateur. Donc, l'insomnie due à la souffrance physique, provoque le texte et la noirceur qu'il diffuse.

Le narrateur, à plusieurs endroits, décrit au lecteur des situations où la douleur ou la misère servent de catalyseur à la création artistique. Car non seulement Ferdinand se met à écrire pour oublier ses bourdonnements mais, à l'intérieur du récit, Auguste s'adonne à l'aquarelle pour arrondir ses fins de mois. Ce même Auguste qui s'acharne littéralement sur la machine à écrire pour évacuer la colère qui monte en lui: "Il assène alors sur son truc un coup terrifiant, à écraser toutes les lettres, à raplatir tout le clavier".

La volonté constante de la part du narrateur de toujours bien faire sentir au lecteur qu'il est en train de lui raconter des événements et que ce geste implique un travail constant sur la langue, et ce, de façon à évacuer tout le superflu et de retendre constamment le lien qui unit narrateur et narrataire. Nous croyons qu'il s'agit là d'un trait dominant de l'écriture célinienne, une volonté ferme de laisser sentir au lecteur la difficulté ressentie par le narrateur et, par le fait même, s'assurer une certaine sympathie.

La sympathie vient également du fait que Ferdinand, malgré son double statut de personnage et de narrateur, ne dialogue que très peu avec les autres personnages. Son mutisme lorsqu'il vit avec ses parents, son

refus obstiné d'apprendre la langue anglaise en sont des preuves. Les répliques qu'il dit lui-même au cours de dialogues avec d'autres personnages, sont souvent narrativisées. Et cela fait également partie de la même stratégie pour faire en sorte que le lecteur se sente le seul et unique interlocuteur valable.

Ce que nous avons cherché à voir, ou plus précisément à vérifier, c'est comment il se fait qu'un lecteur se sente happé par un tel livre. Nous employons le verbe vérifier sciemment, parce qu'il s'agit ici de constater la présence de caractéristiques dont on anticipe la présence. La langue parlée possède, visiblement, des attributs qui lui sont propres. Et ils sont, avec un minimum d'efforts de la part du lecteur curieux, assez aisément repérables dans ce roman. Mais comment se fait-il qu'ils atteignent inlassablement leur but? Comment expliquer que Céline, avec comme principal outil son style, soit devenu, avec Proust, l'une des deux figures de proue de la littérature française? A notre avis, un début de réponse se trouve du côté du lecteur, dans une sorte de complaisance nullement malsaine, que ce dernier, conscient de la sclérose dont a longuement souffert la langue écrite, ressent lorsque son oeil lit la première ligne de ce roman. Une sympathie également qui s'explique par l'image que le narrateur projette de lui-même, et pour laquelle un lecteur habitué au narrateur tout-puissant de type balzacien, pour citer l'archétype, aura un préjugé favorable, c'est du moins notre cas. Selon nous, c'est de ce côté-ci du schéma de la communication que se trouve le point de contact entre narrateur et narrataire. Pour une des rares fois, c'est en territoire de ce dernier que les deux instances se rejoignent par l'entremise d'une écriture "anti-ces-mythes".

Bibliographie

Céline, Voyage au bout de la nuit, Gallimard, coll. Le livre de poche, Paris, 1932

Céline, Mort à crédit, Gallimard, Paris, 1936, coll. Pléiade, Livre de poche et Folio

Céline, Guignol's band, Gallimard, coll. Folio, Paris, 1944

Céline, Casse-pipe, Gallimard, coll. Folio, Paris, 1949

Céline, Féerie pour une autre fois I, Gallimard, coll. Folio, Paris, 1952

Céline, Féerie pour une autre fois II, Normance, Gallimard, coll. Folio, 1954

Céline, Entretiens avec le professeur Y, Gallimard, Paris, 1954

Céline, D'un Château l'autre, Gallimard, coll. Folio, 1957

Céline, Nord, Gallimard, Paris, 1960

Céline, Guignol's Band II, Le pont de Londres, Gallimard, coll. Folio, Paris 1964

Céline, Rigodon, Gallimard, coll. Folio, Paris, 1960

Livres théoriques

Bakhtine, Mikail, Esthétique et théorie de roman, Gallimard, Paris 1978

Barthes, Roland, Le degré zéro de l'écriture, Seuil, coll. Points, Paris, 1953

Barthes, Roland et autres, Poétique du récit, Seuil, coll. Points, Paris, 1977

Blanchot, Maurice, L'espace littéraire, Gallimard, Paris, 1955

Bremond, Claude, Logique du récit, Seuil, coll. Poétique, Paris, 1973

Cohn, Dorrit, La transparence intérieure, Seuil, coll. Poétique, Paris, 1981

Ducrot, Oswald et Todorov, Tzvetan, Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Seuil, coll. Points, Paris, 1972

- Eco, Umberto, L'oeuvre ouverte, Seuil, coll. Points, Paris, 1965
- Genette, Gérard, Figures III, Seuil, coll. Poétique, Paris, 1972
- Godard, Henri, Poétique de Céline, Gallimard, Paris, 1985
- Guiraud, Pierre, La stylistique, P.U.F. coll. Que sais-je?, no. 646
- Guiraud, Pierre, L'argot, P.U.F. coll. Que sais-je?, no. 700
- Guiraud, Pierre, Les gros mots, P.U.F., coll. Que sais-je? no. 1597
- Hanrez, Marc, Céline, Gallimard, Paris, 1961
- Jakobson, Roman, Huit questions de poétique, Seuil, coll. Points, Paris, 1977
- Kristeva, Julia, Pouvoir de l'horreur, Seuil, coll. Points, Paris, 1980
- Michel, Charles, Rhétorique de la lecture, Seuil, Paris, 1973
- Muray, Philippe, Céline, Denoel, coll. Méditations, Paris, 1981
- Nabokov, Vladimir, Littératures I, Fayard, Paris, 1983
- Riffaterre, Michael, Essais de stylistique structurale, Flammarion, Paris, 1971
- Quérière, Yves, Céline et les mots, The University Press of Kentucky, Lexington, 1973
- Vitoux, Frédéric, Céline, éd. Pierre Belfond, Paris, 1978
- Weinrich, Harald, Le temps, Seuil, coll. Poétique, Paris, 1973

- Articles et revues

- Bellosta, Marie-Christine, "Le capharnaüm célinien", Archives des lettres modernes, no. 164, Paris, 1976
- Bleton, Paul, "Une vérité viscérale", Incidences, vol. VI, septembre-décembre 1982
- Coste, Didier, "Trois conceptions du lecteur et leur contribution à une théorie du texte littéraire", Poétique, no.43, septembre 1980
- Francoeur, Louis, "Le monologue intérieur narratif", Etudes françaises vol.9 no. 2, août 1976

Kristeva, Julia, "Actualité de Céline", Poétique, no. 71-73

Laflèche, Guy, "Céline d'une langue l'autre", Etudes françaises, no. 10, février 1974

Montaut, Annie, "La poésie de la grammaire chez Céline", Poétique, no. 50, avril 1982

Prince, Gerald, "Introduction à l'étude du narrataire", Poétique, no. 14, 1973

Richaudeau, François, "Les phrases de Céline ou la cohérence dans le délire", Communication et Langages, no.63, 1984

Van Zoest, Aart, "Une analyse sémiotique de Casse-pipe", Acte du Colloque international de La Haye, juillet 1983, Bibliothèque de Littérature française contemporaine de l'Université Paris VII

Vigneau Rouayrenc, Catherine, "A chacun ses guillemets", Acte du Colloque international de La Haye, juillet 1983, Bibliothèque de Littérature française contemporaine de l'Université Paris VII

"Céline: scandale pour une autre fois", Etudes littéraires, vol. 18, no. 2, automne 1985

"Analyse structurale du récit", Communication 8, Seuil, coll. Points, Paris 1981

"Pour une poétique célinienne", La revue des Lettres modernes, no. 398-402, 1974

"Ecriture et esthétique", La revue des Lettres modernes, no.462-467, 1976

Remerciements

Nous aimerions remercier tout d'abord le professeur Pierre Quellet dont les conseils nous ont grandement aidé. De même que le professeur Jean-Guy Hudon sans qui un programme de maîtrise littéraire à l'Université du Québec à Chicoutimi aurait été impossible et Annie Parent qui a aimablement accepté de dactylographier cette thèse.