

L'URGENCE DE CELINE DANS GUIGNOL'S BAND II

Shigeru SAKAHARA

CHAPITRE 1 LA TEMPORALITE D'URGENCE

Le paradoxe du passé composé est en ceci: l'événement énoncé à ce temps dans l'intention d'établir « un lien vivant entre l'événement passé et le présent où son évocation trouve place » (Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, p. 244) devient un îlot isolé qui s'enferme en lui-même, car, le verbe ayant perdu la verbalité transcendante qui assure la continuité des unités phrastiques, et ces dernières étant ainsi réduites à la réalité inerte du nom, le discontinu vient s'intercaler entre les événements qui se succèdent d'une phrase à l'autre sans s'organiser pourtant entre eux. Le point référentiel sur l'axe temporel coïncide avec le présent de l'énonciation et l'énonciateur ne peut pas prendre suffisamment de recul pour pouvoir y mettre fin. La fin qui y manque, c'est le dénouement et en particulier, la finalité qui donne le sens des événements en les rendant intelligibles.

En revanche, le passé simple employé dans l'intention *historique*, ou mieux historicisante, de rejeter les événements rapportés dans un passé étanche au présent de l'énonciateur, met en valeur par contre la durée de chaque événement et la continuité entre les événements contigus dans le temps. Car les événements, qui avaient d'abord lieu sous la dépendance du présent d'une conscience et sont ensuite déplacés au temps détaché du présent de l'énonciation, deviennent homogènes et s'agglomèrent entre eux selon leur succession qui ne s'établit que par rapport à la chronologie qui, à son tour, ne se conçoit que par rapport à d'autres événements extérieurs. Le point référentiel n'est plus le présent et les événements

y sont subjugués à une certaine visée. On sait à quelle fin ils aboutissent. Ils continuent donc malgré la différenciation de chaque moment, qui, pour autant, ne semble plus abolir l'unité des événements. Bref, ils sont expulsés du temps vécu de telle manière qu'ils se rendent compatibles avec la relation causale qu'on introduit après coup dans les phases différenciatrices du temps pour en étouffer la discontinuité; c'est le temps téléologique où tout est compris.

En passant du passé composé au présent, et, tout en tenant compte des expériences du nouveau roman, écoutons d'abord Sartre: « On vit dans le temps. Le roman se déroule au présent, comme la vie. Le parfait n'est romanesque qu'en apparence; il faut le tenir pour un présent avec *recul esthétique*, pour un artifice de mise en scène. » (*Situation, I*, coll. *idées*, p. 20. C'est Sartre qui souligne. A partir d'ici, sauf mention contraire, c'est toujours nous qui soulignons) « Le roman, dit-il ailleurs, ne donne pas les choses, mais leurs signes », en l'absence, « dans le vide » de celles qui sont évoquées, et cela dans le temps corrélatif de la lecture, au présent d'une conscience lisante, car cette « matière épaisse que je brasse, quand je lis *Les Démons*, c'est ma propre attente, c'est mon temps. » (ibid. p. 43) Nous pouvons donc dire que le roman se présente dans la mesure où le présent du roman se transforme en celui du lecteur, et cela toujours en l'absence des choses évoquées.

Lorsque nous abordons *Guignol's Band II*, dès sa première page, nous nous trouvons devant un balancement embarrassant du temps des verbes entre l'imparfait et le présent, qui aboutit par la suite à l'exclusion complète de celui-là pour se borner à celui-ci.

Déjà une foule devant la porte . . . Pourtant on s'était dépêché . . . devant la grille . . . sur le trottoir . . . tout le *Times* grand ouvert . . . Ils venaient sûrement tous pour l'annonce . . . Une belle maison d'apparence . . . du luxe . . . un grand jardin tout autour . . . des plates-bandes, des roses, du chouette . . . un lardin contenait les personnes . . . il exhortait à la patience. Là-haut, du perron, il annonçait:

— *The colonel is not ready!* . . . Le colonel n'est pas prêt!

Ah! bougre! ça faisait pas notre affaire! Ah! c'était, pas notre genre d'attendre! . . .

Tout de suite, Sosthène glapit aigre, par-dessus les têtes . . .
— Le colonel! Le colonel! quick! quick! War Office . . . Urgent!
Urgent . . .

Il brandissait, son gros rouleau et le déploie, au-dessus de la foule en oriflamme, l'agite au bout du parapluie . . .

— La Chine! La Chine! qu'il réclame.

Tout le monde rigole . . . on le laisse passer. « *The fool! The fool!* »

Je me précipite avec lui, nous voilà dans la maison, sur la moquette, une vraie magnifique antichambre! On s'essuie posément les pieds . . . Grands tableaux, tapisseries anciennes . . . Je suis connaisseur . . . C'est une belle crèche . . . D'autres domestiques arrivent, surgissent . . . Ils doivent nous refouler probable. Mais Sosthène les harangue tout de suite . . .

— War Office! Ouar Office! Mask! Mask!

Il fait des grimaces, il s'impose, comme ça qu'il les bluffe.

Ils restent pile devant ce Chinois. Ils font tous le tour de sa

Les verbes conjugués dans cette page sauf ceux au style direct se présentent comme suit: (1) s'était dépêché, venaient, contenait, exhortait, annonçait; (2) faisait, était; (3) glapit; (4) brandissait, déploie, agite; (5) réclame; (6) rigole, laisse; (7) me précipite, s'essuie, suis, est, arrivent, surgissent, doivent, harangue, fait, s'impose, bluffe, restent, font. Vingt-sept au total et la succession en est ainsi: un au plus-que-parfait, six à l'imparfait, un au présent, un à l'imparfait, et tout le reste au présent. Que se passe-t-il dans ce balancement du temps des verbes? Ce qui est à remarquer dans ce dénombrement est la quatrième séquence qui consiste dans un verbe mis à l'imparfait et deux au présent. Ils sont tous les trois dans une seule phrase: « Il brandissait son gros rouleau et le déploie au-dessus de la foule en oriflamme, l'agite au bout du parapluie . . . » Nous pouvons d'ailleurs remarquer tout au long du roman la reprise identique du passé pour revenir peu après au présent. Est-ce une intrusion de l'auteur dans le roman au passé? Est-ce un résultat du compromis des deux paroles à différents niveaux du temps, l'une au présent et l'autre au passé, qui progressent parallèlement? Ce n'est certes pas le cas ici, quoique nous soyons en mesure de citer à ce sujet bien des passages comme des exemples de l'intrusion du narrateur dans l'histoire racontée, vu surtout que ce roman est celui de la première personne. Est-ce alors un présent à un effet particulier? Avons-nous

ici un exemple de *présent historique* ou *présent de narration*, susceptible d'évoquer des événements évolués sous les yeux du lecteur comme s'ils avaient lieu à présent, somme toute, rien qu'un artifice de l'écriture? Il se peut bien ainsi. Pourtant nous voulons voir dans cette inconstance verbale le fait suivant: la présence du passé — vrai ou non, et c'est lui, l'auteur, qui se le (re)constitue — est si puissante, si proche de lui (pour peu dirions-nous par une pure tautologie « si présente », bien que ce soit tout compte fait l'expression qui va le mieux ici) que toute distance entre le temps événementiel du passé et le présent du narrateur s'écroule tout d'un coup et que le temps unique de la vie se dévoile en abolissant tout intermédiaire. C'est un flux du présent de l'énonciation dans les événements passés. Le présent, c'est le *centre générateur et axial*, comme le dit Benveniste (*Problèmes de linguistique générale II*, p. 73), par rapport auquel le passé et le futur se mesurent comme en avant ou en arrière. Explicité ou non, il est toujours inhérent à l'acte de parole. De plus, dans le présent, et là seulement, le devenir s'installe réellement. C'est le temps dans lequel le possible s'actualise en sortant de sa virtualité. C'est donc le temps vécu par excellence. Par conséquent, il s'agit aussi d'un flux du possible du narrateur dans la fiction, décision - consciente ou non - de vivre le roman dans son propre présent. Nous croyons y voir une nécessité célinienne de rendre la fiction présente à lui-même et se rendre présent à elle.

Là se trouve déjà un piège. Car le roman n'est qu'un acte d'évoquer les choses en leur absence comme nous l'avons vu plus haut, mais Céline tente d'y enfoncer en entier et de remplacer, par impossible, le réel par l'irréel. Exigeant ainsi de l'imaginaire la place qui convient au réel, il parvient à prendre le roman pour le monde. Cette attitude sera encore renforcée par un autre mouvement parallèle, que nous verrons ultérieurement, mais en sens inverse, qui fera qu'il prend le monde pour le théâtre.

Mais ce besoin de trop de proximité vis-à-vis du roman ainsi que cette exigence excessive de la présentification de l'irréel constituent un autre piège aussi dangereux que le premier. Nous avons vu plus haut le caractère paradoxal du passé composé qui, tout en établissant un pont entre passé et présent, renferme chaque événement dans un petit îlot solitaire. La continuité au plan de l'énonciation est rachetée par un isolement au plan événementiel. Mais à présent ce ne sont plus seulement les événements qui se séparent l'un de l'autre, mais l'auteur-énonciateur qui dit *je* au présent dans le présent, qui se

désintègre, s'éparpille, pour devenir une série discontinue des expériences instantanées. Le caractère dramatique du présent c'est qu'il est par essence le temps qui fuit. Il ne se manifeste rien que pour s'anéantir aussitôt. C'est le temps jaloux qui vient reprendre immédiatement ce qu'il vient de donner. Ainsi des deux côtés du présent, devenu des instants fugitifs qui « sont à la fois des donateurs et des spoliateurs » (Bachelard, *L'intuition de l'instant*, p. 15), s'ouvre le néant, et puisque « ce qui est plus mort que la mort c'est ce qui vient de disparaître » (ibid. p.14), le temps n'est maintenant que d'innombrables morts des instants qui se renferment en elles-mêmes avec une froideur effrayante. Aussi est-il à la merci des instants qui disparaissent aussitôt apparus, et avec l'instantané faillit-il s'écrouler au néant. D'un présent qu'il invoque d'abord pour le vivre, le temps est devenu un tourment pour lui et il y est indissociablement condamné. Désormais pour que le temps ne tourne pas au vide, pour que lui-même ne devienne pas le néant, il doit avancer plus vite que la marche du temps menaçant et se jeter en avant de tout son être vers le roman pour combler un néant par un autre néant. Regardons ces phrases saccadées: « C'est un amour! . . . Je défonce! . . . Je charge! . . . Je la tue! . . . C'est vrai! . . . C'est vrai! . . . faut que je sache! C'est encore plus fort! . . . Plus vite! . . . que ça soye pire! . . . qu'on s'arrache tout! . . . » (p. 171) C'est une extase prise au sens étymologique du mot *hors de soi*, encore faut-il la considérer en mouvement. Il sort de lui à tout instant. Plus forte la reprise du soi, plus vite sa perte. Si la mort attendait tranquillement au bout de la vie, elle serait gentille.

Tel est le point de départ de toutes les problématiques de Céline qui, par la suite, les généralise, pour ainsi dire, jusqu'à la mesure cosmologique. Cette temporalité de Céline, nous la désignons maintenant du nom d'*urgence*. Et c'est cette temporalité urgente qui lui fait prendre l'irréel pour le réel et vouloir sortir du temps réel ensuite. Cependant que devoir faire maintenant pour ne pas succomber au temps, pour ne pas s'écrouler avec la mort de chaque instant? Nous y reviendrons vers la fin de cet essai.

CHAPITRE 2 LE MONDE MERVEILLEUX ET INCONNU

Cette proximité vis-à-vis du roman, cette temporalité angoissante, nous

allons les constater plusieurs fois dans son rapport avec les choses et les hommes, dès qu'ils lui donnent une émotion. Comme on s'y attend non sans raison, sa temporalité urgente accentue le caractère inconnu du monde. D'autre part, elle soulève le caractère merveilleux du monde. Tantôt il se heurte si violemment contre le monde qui va le submerger par des sensations inconnues de lui qu'il ressent un besoin de s'en détacher brusquement pour se réaffirmer. Tantôt il est là tout en sympathisant avec le monde. La différence est surtout importante du fait que le monde de l'homme ne lui est pas donné gratuitement du dehors. A vrai dire, le monde de l'homme est donné toujours en entier d'avance, mais il lui apparaît par le fait que l'homme se projette vers lui pour le reprendre, pour en faire son monde conscient. Le monde humain, fort loin de se dissoudre dans une addition des êtres individuels, renferme aussi une structure ou une modalité sous laquelle il se révèle à l'homme. Le monde tel qu'on voit est le produit du désir. Quand le monde est désirable, c'est qu'on le désire. Quand il est hostile, c'est qu'il désire le fuir.

Nous allons maintenant considérer de plus près une description *merveilleuse* d'un bateau. C'est le bateau par lequel Ferdinand compte partir pour l'Amérique en vue de déjouer la persécution. Il est donc son espoir de refaire une vie nouvelle dans un monde nouveau.

Ah! le *Kong Humsuns!* . . . Ah! je l'admire d'emblée. J'extase¹⁾! Quel meuble! Je le touche! L'ampleur, la force de ce gros flanc! Rapeux! Bruns crasse, bois et sel! . . . Mousses d'embrun! . . . le flanc s'élève . . . s'élève encore . . . exaltant! Courons²⁾ en proue! Quelle majesté! Creusé au motif! (p. 318)

Ainsi est-il en extase devant le bateau tout en l'observant pièce à pièce. La sensation émerveillée quitte peu à peu la matérialité du bateau, et en convergeant vers la rêverie, elle se poétise.

Le plus tragique c'est les filins qui retiennent le navire par les bouts, gros comme il est, énorme en panse, il est léger, il s'envolerait, c'est un oiseau. Malgré les myriades de camelotes dans son ventre en bois, comble à en crever, le vent qui lui chante dans les hunes l'emporterait par la ramure, même ainsi tout sec . . . sans toile, il partirait, si les hommes s'acharnaient pas, le retenaient pas par cent mille cordes souquées à

rougir, il sortirait tout nu des docks par les hauteurs, il irait se promener dans les nuages, il s'élèverait au plus haut du ciel, vive harpe aux océans d'azur, ça serait l'esprit du voyage, tout indécent, y aurait plus qu'à fermer les yeux, on serait emporté pour longtemps, on serait parti dans les espaces de la magie, du sans-souci, passager des rêves du monde! C'est les filins, c'est les câbles qui le ligotent, le retiennent de partout, qui gênent à quai tout le trafic, qui font que tout le monde se casse la gueule et que Jovil le Skip hurle si fort. On largue qu'au dernier instant, il prend le vent s'en va tout doux! . . . C'est pas autre chose les miracles! Ah! je suis heureux que près des bateaux, c'est ma nature, j'en veux pas d'autres! (p. 319)

Ainsi par la sympathie pour le bateau, qui lui permet de sortir du soi qui est trop absorbé dans divers soucis, il rêve et atteint une réalité supérieure: l'homme n'est qu'un bateau retenu à la terre malgré sa volonté de s'élever « au plus haut du ciel ». C'est un grand moment de révélation. Même en comparaison avec les deux citations suivantes qui concernent l'émotion admirative pour Virginia, la diminution des points de suspension saute aux yeux. Cela s'explique par le fait qu'il est dans le temps qui ne fuit pas. Par cette contemplation du bateau ligoté, il se saisit lui-même. Plus fort que la condition humaine en général, il comprend son être-dans-le-monde mis sous un joug humiliant par hommes et choses, par société et ses conventions. De là l'apparition des mots dans cette description comme: *s'envoler, partir, sortir, l'esprit du voyage, sans-souci*, etc., qui font sentir que derrière eux se cache un désir de fuite.

Pourtant par la compréhension du soi, il se dépasse en quelque sorte. Nous sommes du même coup en face du temps, non celui qui reprend envieusement ce qu'il vient d'accorder, mais celui qui se donne avec générosité. Ces deux visages du temps ne sont nullement contradictoires en eux-mêmes. Ils ne dépendent que des attitudes différentes à son égard. Mais le temps qui dure, c'est plutôt exception. Ce n'est qu'une bénédiction éphémère dans la vie réelle. Il y a donc aussi un piège. Car poussé par sa temporalité urgente, il tente tout de suite de le généraliser, de le faire prolonger sans fin. D'où vient qu'il forme un idéal de l'éternité à partir des expériences exceptionnelles qu'il ne pourra retenir par définition pour longtemps.

Ce qui est à noter par ailleurs dans ce passage c'est la prédominance du conditionnel. Il est par excellence une modalité temporelle du « passager des rêves du monde ». Nous indiquons par anticipation que la vraie antinomie

temporelle célinienne n'est pas celle entre le présent et le passé, mais celle qui se trouve entre le présent de l'indicatif et celui du conditionnel, exactement en parallèle avec le conflit entre la réalité et le rêve. Nous y reviendrons à la fin de cet essai.

Ce n'est pas seulement par la contemplation du bateau mais aussi par l'amour pour Virginia, son « rêve », qu'il entrevoit la possibilité de se dépasser. Il est dans le jardin à côté d'elle. Il fait frais. Il veut la protéger du froid en lui prêtant son veston. Mais

elle me refuse... mais gentiment!... si gentiment que ce sourire me porte aux nues!... tout ravi!... Je vois les anges!... je vois le Bon Dieu sur son nuage... qui me veut du bien!... enfin qui m'adore!... Je l'aime aussi c'est une extase! (···) Je suis ivre!... je m'élève... je vais plus loin... plus loin encore... toujours plus loin dans les cieux!... je virevolte comme un oiseau... tout autour de Virginia! (···) Nous filons ainsi dans l'azur, et puis le froid nous saisit... je grelotte... Dissipe³⁾ mirage! Bon Dieux renvolé!... Ma tête tourne... Je retombe, écroulé... (p. 87)

La vision du paradis de l'amour ainsi dissipé, renfermée à peine ouverte, lui se retrouve écroulé sur la terre, grelottant du froid dans la chute misérable. Mais son admiration pour Virginia est si profond, sa nécessité du bonheur avec elle, ne fût-ce qu'hallucination provisoire, est si urgente que pour rien, il se plonge de nouveau dans un vertige extatique.

Je lui prends la main fermement... Je vois alors là tout d'un coup le bonheur!... qui flambe devant moi! Là entre les arbres!... C'est un énorme buisson de lueurs! de roses clartés, toutes frémissantes!... avec quelques fleurs de lumières, de-ci de-là... piquées dans les branches... Tout le buisson de feu palpite, le ciel s'assombrit. Je palpite aussi plus tendre des roses!... là nous arrive par bouffées!... Quelle extase!... Ravi... ébloui!... buisson d'ardeurs magiques... Les flammes m'entourent, m'emportent, m'élèvent tout tendrement en tourbillons... Je suis de feu!... Je suis lumière!... Je suis miracle!... Je n'entends plus rien!... Je m'élève!... Je passe dans les airs!... Ah! c'est trop!... Je suis oiseau!... Je virevole⁴⁾!... Oiseau de feu!... je ne sais plus... Je hurle!... (···) de l'émotion surnaturelle!... (···)... Parfait bonheur!... Ah! je me trouvais en émerveillement si intense que

je n'osais plus remuer . . . ému . . . heureux jusqu'aux larmes . . . transi de bonheur . . . Je palpite . . . palpite . . . que le cœur me gonfle . . . je brûle . . . je suis flamme aussi! . . . je danse dans l'espace! . . . (p. 89)

Dans les trois dernières citations, nous pouvons constater la présence en commun des mots *oiseau* et *s'élever*. Que veut-il entendre par là? On aurait tort de n'y voir qu'une métaphore gratuite. Le schéma commun est de sortir de soi en état d'extase et de s'élever en oiseau. Surtout dans la dernière citation, nous pouvons retracer ce mouvement avec le plus de clarté. Il voit d'abord la palpitation du monde ambiant devenu feu. Il se met à palpiter à son tour. Il faut remarquer que ce qui est le plus propre à palpiter est le feu et le cœur. Ainsi il palpite parce que le feu à l'intérieur de son cœur commence à palpiter. La deuxième phase du mouvement consiste en ce que les flammes ambiantes le soulèvent « tout tendrement en tourbillons ». Et maintenant c'est par son propre essor, par son propre feu qu'il commence à s'élever en « oiseau de feu ». Cette ascension est d'une importance essentielle, car s'élever c'est le mouvement primordial dans l'espace qui engage l'homme à se dépasser réellement, à se transcender, tandis que le mouvement horizontal correspond plutôt au désir d'expansion sans aucun besoin d'abandonner la part terrestre inhérente au soi. Nul doute donc qu'il ne s'élève, non seulement avec son être en tant qu'une identité prisonnière de la matière et de la personnalité, mais encore avec tout son possible. Il se jette en avant vers l'avenir sans bornes « plus loin . . . plus loin encore . . . toujours plus loin dans les cieux ». Et c'est alors seulement que le monde ne le menace plus et que lui, libre de sa temporalité d'urgence et de la proximité inquiétante du monde, peut vibrer en harmonie avec le devenir ambiant sans besoin de s'affirmer à chaque moment, car il est tout entier dans le monde et le monde est en devenir en lui. La séparation entre lui et le monde n'est plus sentie comme déchirure. Mais ce n'est que le temps d'exception qui est destiné à ne pas durer.

La scène est radicalement changée lorsque nous passons au monde *inconnu* dans lequel ne peut pénétrer son sens d'émerveillement. Il ne s'agit plus de vibrer avec le monde mais de le repousser brutalement. Sa rencontre brusque avec le monde inconnu se passe ainsi: « je reste en suspens » (p. 8), « je reste con » (p. 17), « je restais tout ahuri » (p. 89), etc. Dans le dernier exemple, ce qui le rend tout ahuri c'est lui-même qui a osé soudainement ce qu'il n'avait

pas osé jusque-là. Sa conviction que le monde est toujours burlesque et en désordre s'exprime ainsi: « J'en sors plus des hurluberlus! » (p. 14), « Je sors pas du désordre! . . . des hommes de capharnaüm! » (p. 16), etc. La méfiance lui restera tout le temps.

Voyons donc son stratagème contre le monde qui n'est digne que d'être rejeté. « Une belle maison d'apparence . . . du luxe . . . un grand jardin tout autour . . . des plates-bandes, des roses, du chouette . . . » (p. 7) Il y a deux décalages dans ce court passage, le premier avant « du luxe » et le second avant « du chouette ». Devant une maison reconnue vaguement comme telle, son regard s'y colle, elle lui résiste par la matérialité. Il hésite à se décider. C'est là le secret des trois points suspensifs qui trahit le processus de cette hésitation, qui pourrait être aussi un pas vers la rêverie si certaines conditions se trouvent remplies. Mais la maison perd peu à peu la distance à ses yeux et se découvre d'emblée comme « du luxe ». Cela paraît bien neutre, il s'en faut en réalité. La maison inconnue n'existe plus qu'autant qu'elle est « du luxe », ce qui est une valeur connue de lui. Le même acte de juger se répète encore une fois. Mais les trois points ne figurent plus du fait que le mouvement est déjà bien orienté par le premier. Après que la résistance au premier contact des choses inconnues ont été surmontée, il ne reste que ses jugements.

Encore plus manifeste est l'exemple suivant: « Bon! Voilà le mur dans le fond qui bouge . . . une tapisserie . . . au moment même . . . ça se lève . . . s'écarte . . . comme un théâtre . . . qui c'est que je vois? . . . qu'apparaît? . . . Notre ciboulot! » (p. 16) Un décalage se trouve ici devant « Notre ciboulot ». Cette expression est absurde en ce sens qu'elle n'ajoute rien de précis. Le héros-narrateur, disant « Notre ciboulot », fait semblant de nous préciser quelque chose. Par le mot « notre », il présente le colonel pour connu. Par « ciboulot », il l'extirpe de sous l'anonymat. Ce faisant, il le repousse tout d'un coup sous un anonymat plus profond, parce qu'un ciboulot est n'importe qui à qui est pourtant posée une valeur péjorative et de surcroît il essaie de nous faire croire le connaître sous cette étiquette par l'adjonction de « notre ». Il tente de le redéfinir comme n'importe qui de comique pour se protéger du choc que le colonel lui cause. Du moment que l'objet hostile est condamné à une valeur connue, il peut se réaffirmer. Le même processus se voit à propos des choses dans la citation suivante: « C'est de la bricole . . . des courroies . . . des petites dinamos, plein les tables . . . un bazar . . . des monceaux de

marteaux, de limes, toute une camelote! (p. 15) Nous le voyons se répéter trois fois. Les choses et les hommes à peine aperçus, il les rejette tout de suite sous une infirmité qui ne mérite pas d'être nommée par un nom individuel. Quant aux hommes, ce sont en grande partie des mots qui signifient *tête* ou *individu* tels que: *bille, bouille, boussole, caboche, carafe, cloche, nénette, gourde, tirelire, tronche, tranche, oiseau, zèbre, bougre, mec, numéro, phénomène, gars, gnas, gniass, gniard, tante, fiote, enulé, zigue, zigote, etc.*⁵⁾ Ce besoin de condamner provient de ce que le monde le choque et qu'il s'approche trop de lui. Bref, le monde le menace par son aspect inconnu à lui. C'est pour cette raison qu'il met une limite à l'objet en le jugeant. Dès lors, il se placera d'un côté, le monde de l'autre, et ils se (pseudo-)communiqueront par l'intermédiaire sécurisant de son jugement. Partant ainsi de son urgence qui le rend tout vulnérable, il tombera dans la manie de se réaffirmer à tout instant pour se détacher du monde qui vient trop près de lui. Il voudra abolir maintenant le monde inconnu à coup de jugements continuels, quoiqu'il sente au fond du cœur que c'est un désir impossible et qu'il ne saura jamais sortir « du désordre ». Aussi finit-il par établir un mur infranchissable entre lui et le monde extérieur, parce que celui-ci ne lui est pas acceptable. Cependant, le monde ne l'acceptera pas à son tour. Du moins, il en viendra à en être convaincu.

CHAPITRE 3 LE DILEMME EXISTENTIEL

Sa manie de la définition l'a enfermé dans un solipsisme. Mais elle comporte ceci de contradictoire: le monde ainsi délimité ne demeurera pas toujours tranquillement à l'intérieur des limites imposées du dehors de façon arbitraire par lui. Dans ce cas, il se croira immédiatement trahi par le monde, victime d'un complot de persécution injuste: « Ah! C'est de l'acharnement infect! C'est de la persécution vicieuse! . . . je suis le jouet d'une machination » . (p. 262) D'un juge tout-puissant qui, au besoin, pouvait tout anéantir par sa parole, il est devenu maintenant un persécuté effrayé. Un revirement impressionnant, qui correspond tout de même exactement à sa temporalité d'urgence.

A son existence déjà misérable et angoissante au possible vient s'ajouter

à présent la peur de persécution. Elle atteint son comble dans la panique au sujet d'une figure mystérieuse de l'inspecteur Matthew qui s'obstine à demeurer inconnu — car l'inconnu serait plus affreux que le plus affreux du déjà-connu pour celui qui veut tout délimiter — mais qui ne renonce pourtant pas à le guetter. Au contraire, il semble sans cesse envoyer de sa cachette des ordres. Par conséquent, dans la crise de son imagination apeurée, tout le monde autour de lui paraît un espion acheté de Matthew. Sa préoccupation principale se bornera désormais à ne pas provoquer l'attention de Matthew et le souci existentiel sera négligé.

Son stratagème pour échapper au regard inquisiteur de Matthew est de se rapetisser, de devenir invisible, de « s'effacer » jusqu'à la perte du corps, en un mot, de « disparaître ». Cette décision, toute bizarre à première vue, est parfaitement conditionnée par le dilemme préalable de l'existence, dont la lutte se jouera essentiellement au sujet de la corporéité. Le conflit entre les contraintes corporelles et le désir de nier toute borne devient un abîme, du fait qu'il condamne les premières au nom du second et vice-versa. Désormais dans l'antinomie sanglante, ces deux facteurs de la vie se haïssent réciproquement. Mais ils n'en sont pas moins unis indissociablement en lui. Il en découle une déchirure entre la réalité et la volonté, parallèlement à celle des deux réactions contradictoires vis-à-vis du monde extérieur. Et il ne peut trouver aucune solution efficace au conflit entre ce qu'il est, sans vouloir l'être, et ce qu'il veut être, sans pouvoir l'être. Ce qui est confirmé est nié d'avance. Quand il prend conscience des contraintes du corps, elles ne sont pas voulues, et en revanche quand il éprouve un désir, il n'est pas réalisable. De ce fait, il en viendra à former un idéal à partir de la négation absolue. C'est là la motivation profonde de son idéal de l'éternité, car la négation est à vrai dire un acte impossible par définition; selon Freud, affirmer que quelque chose n'existe pas revient à lui prêter l'existence. La négation totale est donc de nier sans même nier.

L'accusation impitoyable de la matérialité de son être de la part du vouloir fait que même les besoins indispensables au maintien de la vie sont interprétés comme le fait de « céder » à la matérialité haïssable qui est synonyme de la vulgarité. L'acte de manger devient ainsi incompatible avec l'amour. S'il finit par manger en présence de Virginia, c'est que la matérialité de son corps a souillé, trahi son amour et que la faim l'a transformé en « chien ».

Il m'en offre aussi de la rilette le colonel O'Colloghan, mais je vais pas moi, me mettre à quatre pattes! ... et pourtant j'ai faim moi aussi! ... j'ai faim au vertige! (···) Je ne veux pas manger devant ma merveille! mon irréalité! mon âme! (···) je ne mangerai plus jamais! Je l'aime! Plus jamais vulgaire devant elle! (···) J'en mourrai tant pis! ... Je mourrai pour elle! ... mais ô divinité c'est elle qui me présente la pâtée ... elle insiste ... elle me prie ... elle me sourit ... Je vais céder ... je suis sans force ... je cède! ... Ah! je suis vaincu! ... j'avale! ... je baffe à mon tour! ... (p. 11)

Condamné par le vouloir qui exige que toute vulgarité des besoins matériels soit cachée — non seulement à la vue d'autrui mais encore à plus forte raison à lui-même — et qu'elle soit abolie entièrement si le vouloir pouvait subsister à lui seul sans aucune charge de la corporéité, l'acte de manger qui pourrait être une source de joies, parvient à avoir l'air du champ de bataille où il s'agit parfois de la mort volontaire et héroïque (*mourir pour elle*), mais où il s'agit la plupart du temps d'une défaite honteuse (*céder sans force, être vaincu*). De toute façon, la possibilité de la victoire y est exclue et ses forces s'y consomment en vain.

De surcroît, par la préscience que l'instinct de manger est plus fort que lui, il doit en avoir plus de honte: « Je renifle ... c'est plus fort que moi! ... Honte! ... Vais-je avoir faim! ... Oui! ... Plus fort que tout? Oui! ... Avant de mourir? ... Oui! Oui! Ah! l'horreur! » (p. 36) La conscience de la faiblesse qui ressemble au défaitisme (*céder sans force*) ne lui apporte nullement de soulagement contre le sentiment d'horreur à l'égard des instincts animaux.

De même que manger, dormir ne lui est qu'un sabotage impardonnable du corps. L'amour refuse de comprendre une telle faiblesse.

Moi aussi mes yeux clignent un peu ... (···) Ah! je voudrais les ouvrir les yeux! ... Regarder encore Virginia! ... la regarder toujours! ... l'adorer ... mais mes paupières en veulent plus! ... mes yeux sont lourds, ils me brûlent! ... Ah! je peux pas être aimable ... bien fringant ... bien émoustillé ... comme je voudrais ... comme je ressens à l'intérieur ... comme mon cœur palpite ... je suis lourd! ... là du plomb partout! ... sur les yeux, dans la tête ... J'ai du plomb dans l'aile ... Ah! je cède ... Je suis de plomb tout entier tout le corps! ... J'ai que le cœur léger ... qui palpite dans tous les sens ... Je dors comme ça, la tête dans les mains, les coudes sur les genoux ... je veux pas ... mais je cède ... (p. 12)

D'abord, la phrase disloquée — ou *binaire*, comme la nomme Léo Spitzer⁶⁾: « Je voudrais *les ouvrir les yeux* » souligne sa volonté d'expulser au dehors les yeux trahissant son désir d'être *aimable*, pris au sens fort de ce mot: mériter d'être aimé. Autrement dit la motivation de cette dislocation est de nier aux yeux rebelles le droit de s'intégrer à son être essentiel. C'est ce qui est symbolisé par leur bannissement hors de la phrase principale. Du même coup, les yeux sont présentés comme quelque chose de comique qu'il ne reconnaît plus comme faisant partie désirable de lui. Selon cette logique, ce n'est pas lui mais « les yeux » déjà expulsés qui sont « lourds » et qui le « brûlent » du dehors. C'est ainsi qu'une lourdeur extrinsèque commence à l'envahir par la voie des yeux. Etant donné que les yeux sont le seul véhicule à travers lequel l'image adorée de Virginia lui vient, le fait qu'ils sont atteints, infectés par une lourdeur maléfique signifie que son enthousiasme, dépourvu de la voie de communication, se débattra inutilement pour atteindre à son objet. Son amour tourne en rond. Il ne « peut pas être » ce qu'il « voudrait » être. Mais la lourdeur ne s'arrêtera pas aux yeux. A présent, c'est lui-même qui est « lourd ». La lourdeur l'envahit de plus en plus, jusqu'à ce qu'il ait « du plomb dans l'aile »:⁷⁾ Ainsi cède-t-il au sommeil et devient-il « de plomb tout entier tout le corps » en dépit du « cœur léger » qui « palpite dans tous les sens ».

Le passage précédent met en valeur la chute et surtout ce qu'elle a d'humiliant. C'est le contraire de ce qui était en question dans les trois passages cités dans le chapitre précédent. Là, il entrevoyait une possibilité de l'épanouissement de son existence. Dans cette lutte entre le léger et le lourd, la matérialité prend parti de ce dernier et son « aile » alourdie par « du plomb » ne peut plus le soutenir dans son vol. Manger et dormir sont indispensables pour maintenir la vie substantielle. Alors le choix de ces deux actes pour but d'attaque est décidé par le fait même qu'ils constituent les points les plus vulnérables de la corporéité matérielle. Telle est sa haine du corps que nous pouvons être tout à fait certain que sa décision de « disparaître » corporellement pour fuir l'autrui n'est pas accidentelle. C'est une décision dictée par le désir. En revanche, qui attaque l'inévitable ne s'en rendra que prisonnier, puisqu'inévitable. Et cela ne sert qu'à aggrandir le dilemme jusqu'à le rendre un abîme.

Par contre, détecter la critique, ou plutôt la raillerie, du vouloir de la part de la réalité n'est pas si aisé. Elle est soigneusement supprimée. Le dégoûté ne doit pas accuser ouvertement le voulu. Le parti est pris dans la marge du

texte, antérieurement à son existence. Cela dit, elle s'y faufile sournoisement en échappant à la censure méticuleuse. Nous avons déjà vu le caractère positif et voulu de l'oiseau. Il était en rapport avec le bonheur et l'épanouissement existentiel. Les passages suivants confirment davantage le côté désirable de l'oiseau.

Ah! on voudrait être oiseau! Le ciel pur pour existence! (. . . Virginia,) elle était oiseau dans un sens. (p. 294)

elle me possède comme un oiseau . . . je suis dans la cage de son bonheur . . . (p. 297)

Oiseau dans le ciel pur et oiseau dans la cage du bonheur de Virginia, il n'y voit pas de contradiction. Être oiseau dans le ciel pur, c'est de toute façon la propriété de Virginia, et quant à lui, c'est le désir.

Pourtant, les « oiseaux » dans ce texte ne sont pas homogènes. Il se trouve aussi des oiseaux négatifs: « l'oiseau » (p. 9, désignant Sosthène et signifiant *individu burlesque*), « les petits oiseaux », « petit oiseau » (p. 35, *chose sans valeur, ou rien*), « L'oiseau » (p. 55, Nelson, le même sens que le premier), « heureux oiseau » (p. 69, le colonel O'Colloghan, le même sens que le premier), « beau zoiseau » (p. 72, Ferdinand, toujours le même).

À l'imagination dynamique pour laquelle une ambivalence n'est nullement une contradiction par le fait de valoriser différemment divers aspects d'une chose, l'oiseau apparaît d'abord sous l'aspect du vol idéalisé où il semble s'élever sans fin en défiant toute lourdeur pour quitter à jamais la terre pleine de soucis. Mais ce vol parvient ensuite à être dévalorisé, car l'oiseau en vol a perdu la racine sur la terre qui seule peut nourrir son existence. Il est maintenant synonyme de celui qui mène une vie précaire, qui vit sans base solide. L'inconscience du texte dénonce le caractère irréel et risqué de son vouloir au nom de la réalité.

Sans doute pouvons-nous y ajouter « les zeppelins » qui bombardent la cité la nuit. Ce sont des oiseaux caricaturés de la technologie moderne. Ils apparaissent régulièrement tout au long du roman, surtout dans les scènes d'orgie, pour apporter la folie.

La déchirure s'est installée ainsi juste au centre de lui-même. La comparaison de l'oiseau avec le bateau ligoté du chapitre précédent nous vient d'elle-

même. La différence consiste en ce que le bateau est empêché de s'envoler par des éléments extérieurs (« Le plus tragique c'est les filins qui retiennent le navire par les bouts »), cependant que c'est quelque chose d'inhérent à lui qui fait échouer son vol. Le dilemme en est encore approfondi.

CHAPITRE 4 LA TENTATIVE ET LA FUITE

La mise en scène de ce dilemme se fera essentiellement au sujet de l'infirmité du corps: la cicatrice consécutive à la trépanation,⁸⁾ la blessure du bras, les oreilles qui bourdonnent, les jambes traînantes.⁹⁾ Le dérèglement atteint donc divers domaines des facultés corporelles. Le bras, ou plutôt la main qui se trouve à son bout, est l'organe de la manipulation d'objets ou du contact avec le monde, la tête celui de la pensée, les oreilles celui de l'ouïe, les jambes celui du mouvement. Il ne reste alors à peu près que la digestion¹⁰⁾ qui est saine et sauve. Mais elle est avant tout la faculté la plus abhorrée. D'ailleurs, sur le plan métaphorique, la digestion aussi ne va pas bien. Il ne peut pas toujours « digérer » des chocs du monde. Tout compte fait c'est son existence qui traîne: « Je suis à la traîne du monde ». (p. 87)

C'est dans cet état qu'il a dû rencontrer Virginia, son « ange » aux yeux bleus, couleur transparente à profondeurs et jamais trouble, comme s'ils avaient eu la même origine et le même principe que l'azur du ciel: « Ses beaux yeux de ciel » (p. 83), « le ciel dans les yeux » (p. 122). Ses jambes longues et musclées semblent lui assurer un mouvement aisé, gracieux et nonchalant. D'autre part, elles semblent lui permettre de tenir debout sur la terre avec fermeté et aisance contre la pesanteur oppressive et humiliante du corps. Sa nature bénite est mise en saillie par la comparaison avec les « guibolles » de Ferdinand qui « boquillonent » avec beaucoup de peine et s'écroulent à tout moment, ne fût-ce qu'un choc minuscule. Il s'éprendra aussitôt d'elle ainsi que son urgence le lui dicte et tentera de surmonter son dilemme existentiel par l'amour pour Virginia.

Cependant, son infériorité est si apparente qu'il se sent mal à l'aise devant elle. Le vêtement n'améliore pas la situation douloureuse. Les guenilles dont il se vêt, loin de lui permettre de se cacher confortablement derrière elles à la

manière d'une enveloppe sécurisante, ne servent qu'à extérioriser la honte de soi sur la surface la plus visible. Le jeu se fera au grand jour. Sa tentative de s'habiller plus correctement finit par lui faire ramasser une raillerie superflue, car c'est une usurpation d'une autre identité qui ne lui appartient à aucun titre. Ce faisant, il rend encore plus public le fait qu'il a honte de lui et qu'il n'a pas le courage d'affronter le monde tel qu'il est réellement. En quelque sorte, il a renoncé par lui-même à être accepté comme il était. Sa conscience de soi grièvement blessée en devient plus aiguë avec l'accroissement de honte. La spontanéité d'actions est perdue et les actions en général sont aussi paralysées. Il en découle tant de « si », mauvaise volonté d'accepter la réalité: « Si j'avais pas ces horribles fringues... (···) Si j'étais un peu rasé... si j'étais pas si emmerdé... » (p. 8), et tant de « je n'ose pas », aveu précoce des défaites. Tout en capitulant, il accuse en vain le manque de courage et de fermeté de sa conduite.

Dans cet état de choses, tout lui paraît suspect. Et ses doutes s'entassent tôt ou tard sur Virginia. Sa pureté ne serait-elle qu'une hypocrisie? Comment en va-t-il de sa naïveté et de son innocence? Est-elle vraiment nièce du colonel? N'est-elle pas sa fille ou sa maîtresse? Serait-elle aussi complice de Matthew et l'observerait-elle pour lui nuire? Ne serait-elle pas une sale gamine toute vicieuse? etc. Son sentiment à son égard balance violemment entre idéalisation et dévalorisation, aussi absolue l'une que l'autre. Elle est « ange » dans un temps. Elle est une des « kif kif morues cafeteuses coquines » (p. 35, cette expression signifie *mêmes prostituées dénonciatrices coquines que celles de Cascade*). L'insatisfaction et le manque de sûreté lui causent une jalousie violente et ininterrompue. Il en arrivera même à l'appeler « petite chienne ». De ce fait, Mille Pattes les présente aux clients du *Touit-Touit Club* en les termes suivants: « Ladies! (···) Gentlemen! and Ferdinand the jealous! » (p. 160) La parole du Mille Pattes résume bien leur relation. Mais Virginia est au fond d'une « nature mutine délicieuse, taquine, (d')une insouciance d'ange! ... elle (joue) autour des choses sérieuses! » (p. 111). Elle est une petite fille angélique du rêve qui reste virginale dans l'adultère.

Sa tentative de surmonter le dilemme par l'amour prend plusieurs formes. Pour la commodité, nous en retenons les deux principales, complicité et soumission. Elles apparaissent parallèlement, tout entremêlées l'une dans l'autre.

Son amour lui fait ressentir un besoin urgent d'avouer à Virginia tous

ses vices et crimes qui lui pèsent oppressivement sur la conscience. Il ne peut plus supporter son être à lui seul et il a besoin d'un complice qui partage son secret avec sincérité et allège ainsi son sentiment de culpabilité.

Il faut tout de même que je lui parle . . . qu'elle m'écoute en confidence . . . qu'elle prenne part à mon malheur! . . . à tous mes malheurs! . . . tous les détails! les circonstances! . . . je ne lui ferai grâce de rien! . . . je veux partager mes secrets! . . . (p. 87)

Mais sa tentative de faire de Virginia sa complice rencontre un écueil inattendu. Elle ne prend pas au sérieux ce qu'il lui raconte de la guerre et de son passé. Ce sont des aventures artificielles, des « mystères » cinématographiques, qui occupent son imagination. Les aventures de Ferdinand lui paraissent plus légères, moins stimulantes et partant moins crédibles que les « mystères ».

Pour être aimé, pour être accepté avec ses vices et crimes, il doit s'affubler, se rendre assez affreux pour qu'elle en soit effrayée. Situation curieuse qu'on peut tenir pour une résonance lointaine du sado-masochisme qui se laisse voir aussi dans le cas que nous examinerons après. Mais il n'y réussit pas. Son envie d'entrer dans un rapport sympathique avec elle tourne en rond devant la résistance de la part de l'irréel. C'est que Virginia préfère des excitants mensonges à la réalité, qui est pourtant insipide la plupart du temps, et Ferdinand est amené à supposer une futilité chez elle. Mais il en devient moins sûr de lui-même, maintenant qu'il ne sait plus où s'accrocher.

L'échec de la tentative pour être accepté tel qu'il est avec tout son être l'entraîne brusquement au moyen opposé, c'est-à-dire, de se vider tout d'un coup de tout son être. L'urgence qui se laisse voir dans ce revirement est celle que nous avons constatée à plusieurs reprises. Dans le premier temps, il s'agit d'être aimé avec son être reconnu et avec le dilemme allégé et soutenu par cet amour. Ensuite il s'agit d'être aimé *sans* son être et donc sans plus de dilemme du tout. La différence n'est pas si grande qu'elle l'apparaîtrait à première vue. Elle est minime, puisque le but reste le même, c'est-à-dire d'éviter l'explosion du dilemme existentiel. Il mettra toutes ses problématiques dans l'amour, tout en étant persuadé que « son charme (devra le) sauver! ». Mais c'est seulement son espoir. La scène de l'amour est à présent champ de bataille. Endetté d'une lourde contradiction qui devra éclater tôt ou tard, son amour

boîtera comme il le fait physiquement.

C'est ici que la métamorphose en chien exerce une attirance sur lui. Il voit d'abord Virginia s'entendre avec des animaux comme oiseaux, chien et chat. Là où l'homme a échoué, il va essayer de nouveau en chien. D'après son urgence, il n'y a rien de surprenant. Il semble que la métamorphose en animal lui garantisse une fuite hors de son être en même temps qu'un bonheur inouï. Préparé à l'avance par l'incertitude de soi et prêt à accepter n'importe quel moyen pourvu qu'il l'aide à s'en débarrasser, il a immédiatement recours à cette métamorphose. Voici l'image parfaite d'un chien heureux auprès de sa maîtresse protectrice.

comme je suis heureux! Et puis je m'abats à ses pieds . . . tout chien de bonheur! . . . Je veux la lécher tout partout, je lape! je bondis encore! caracole! je pousse de petits cris! . . . je lui mordille un peu les doigts . . . ses doigts de lumière. Brrong! . . . Broong! . . . Je grogne! . . . j'en ronfle de délice! . . . (. . .) Ah! je suis chien tout à fait! (pp. 83-84)

Ainsi paraît-il avoir atteint son but: abandon du soi par une soumission absolue à un être divin. La grâce est d'autant plus miraculeuse que le prêtre se croit plus « chien ». Il conçoit même l'envie de se sacrifier pour mieux adorer sa divinité.

Pourtant, parce que sa soumission est entachée d'une envie sournoise d'accaparer l'objet d'adoration, et cela par le seul coût de l'abandon du soi dont lui-même ne veut pas se charger, il réussit seulement à l'effrayer (dans ce cas-ci, le résultat n'est pas voulu) par sa brusquerie grotesque.

Je lèche Virginia, poulèche tout, partout! C'est la vérité! . . . Elle rit! . . . elle rit! . . . Je lui tâte les cuisses! . . . elle a peur de moi . . . je sais qu'elle a peur! . . . Elle rit . . . elle crispe . . . Elle a peur de moi tout chien! . . . (p. 90)

La contradiction de son amour est extériorisée symboliquement par l'éclatement du gaz *Ferocious*. Comme son but final est de fuir la guerre et la persécution, son engagement dans l'affaire du concours des masques à gaz est une autre contradiction. Comme si la contradiction de sa situation avait été attisée par celle de son amour, l'atelier a explosé à ce moment-là. Le charme de l'amour dispersé et de même Virginia disparue, sa confusion est imagée par un chien

affolé qui a perdu sa maîtresse.

Je cherche partout ma Virginia! Elle a disparu! . . . Je renifle après son parfum, sa divine odeur. Je galope à travers les pièces . . . je recubute la femme de chambre . . . je suis frémissant comme un clebs . . . J'ai perdu ma bonne maîtresse! (p. 92)

Tout est relatif dans ce monde. C'est un fait. Mais c'est une vérité pénible pour qui espère désespérément un être divin à puissance libératrice. L'initiation lui est donnée de force. Autrement il s'y soustrairait par ruse. C'est Mille Pattes qui est assassiné par lui qui assume le rôle d'initiateur en les conduisant, Ferdinand et Virginia, à un club souterrain orgiaque *Touit-Touit Club*.

Mais les bacchantes me prennent la tête . . . Elles me forcent à regarder dans les glaces . . . le jeu des miroirs! . . . je vois Virginia là-bas . . . au loin! . . . tout au bout des salles . . . (· · ·) Comment qu'elle s'amuse! . . . Elle est toute couverte de messieurs, les uns sur les autres! . . . Ils s'ébattent sur elle! Ah! je veux plus regarder! . . . Mais mes bacchantes insistent! . . . me forcent! . . . Ces furieuses me font grâce de rien! . . . Ce sont des bourelles d'amour! (p. 161)

Comme la citation à la page 28 l'indique, lorsqu'il voulait initier Virginia à ses secrets, il était décidé de « ne lui faire grâce de rien ». Il voulait tout lui raconter. Dans le passage ci-haut, on remarquera facilement l'interversion de rôle entre Ferdinand et Virginia. Les bacchantes veulent initier Ferdinand aux secrets de Virginia. L'expression *ne faire grâce de rien à quelqu'un* fait écho.

La révélation le révolte violemment. Après avoir essayé de l'idéaliser sans bornes, il l'abaisse maintenant le plus bas possible. C'est à ce moment qu'il jette l'injure « petite chienne » sur Virginia tombée en proie aux lubies. Il doit passer par un sacrilège.

Virginia chante « l'abominable refrain . . . le verset canaille: Touit-Touit! That's the Way to be! ». (p. 164) Elle l'exhorte à accepter la vie comme elle est. La vie c'est Touit-Touit, un point c'est tout. Mais cette morale n'est pas quelque chose qu'il puisse accepter. Si seulement le bien absolu existe, même en admettant qu'il est au plus bas de l'échelle, il peut conserver un espoir d'en sortir et d'atteindre à ce bien-là. Si ce n'est pas le cas et que la vie soit toujours

ainsi, le dilemme lui restera à jamais, tout écrasant et impitoyable. Voilà ce qu'il abhorre le plus. Il essaiera aussitôt de restituer l'idéal contaminé. Dès que Mille-Pattes a été changé en chien par le tambour du gardien du cimetière et a disparu, il attrape Virginia et échappe du Touit-Touit Club en la menaçant ainsi: « Le châtement! Voilà ce que je crie . . . Le châtement! » (p. 167) Pourquoi dit-il « le châtement » ? Quelle est la raison de cette brusque apparition de l'article défini? Il ne s'agit pas bien entendu d'un châtement quelconque. Pour lui, c'est le châtement pour rétablir l'échelle endommagée du bien et du mal. C'est pour cette raison que l'article défini est nécessaire. Remarquez bien qu'entre vouloir s'immoler ou « mourir pour elle » et la menacer « du » châtement, il n'y a pas de discontinuité.

Quand elle essaie de lui échapper, une rage lui monte et il la dépucelle sous l'averse comme un chien enragé qui se jette sur sa maîtresse. Mais c'est un chien misérable: « je suis chien de tout . . . chien trempé . . . » (p. 171) La virginité de Virginia est ainsi perdue et elle est fouettée devant les domestiques. Il doit reconnaître son échec.

La société ne tolère pas un chien misérable qui trouble ses ordres. Et maintenant que les « règles civiles et honnêtes (qui ne sont) pas faites pour les chiens (ont été) bafouées, confondues! . . . (le) malheur (ne manquera pas d'arriver)! » (p. 180) Il doit s'attendre à une persécution imminente. La tentative de se délivrer de la conscience douloureuse par la complicité, de même que celle par la soumission ont ainsi échoué. Il est renvoyé encore une fois à lui-même.

L'amour c'est le mode duel originel de l'intersubjectivité transcendante qui fait d'un anonyme un homme. Il avait tenté par l'amour de trouver une ouverture dans le monde de la pluralité anonyme. A présent, cette voie est barrée et il a perdu le point de contact. Au lieu de s'ouvrir vers le monde, il se décide maintenant à se renfermer dans un mutisme obstiné. Dans ce stratagème choisi pour ne pas laisser voir le point vulnérable, il se croit devenu un autre homme vieilli par les expériences.

Jamais (je n'avais) été si raisonnable! . . . J'avais vieilli du tout au tout! Voilà ce qui m'était arrivé! . . . J'en voulais plus des aventures! . . . des avatars . . . des machinchouettes! . . . Ah! non! (p. 190)

Il ne cesse pas de se projeter vers l'avenir : « Arriver à la fin de la guerre sans être arrêté ni pendu!... C'était ma suprême ambition! » (p. 194) Quel avenir, pourtant! On voit clairement que c'est une échappatoire. Son avenir est tout à fait vide à l'avance. Même si le moment attendu arrive à la fin, il ne sera pas ce qu'il semble être maintenant. Et il ne saura comment s'y prendre, car il attend passivement dans des conduites stéréotypées. De l'autre côté, il est ennuyé. L'ennui c'est une modalité de la temporalisation qui résulte de la lenteur relative de la marche du temps qui ne passe pas aussi vite qu'on le veut. C'est une conscience malheureuse qui ne peut pas remplir le présent dans l'attente angoissante du moment souhaité qui changera tout au tout. Le temps stagne ainsi que son être qui stagne de la même façon. Le temps ne continue pas mais devient un amas confus d'événements insignifiants qui n'ont pas d'interrelation nécessaire pour s'organiser dans un ensemble vécu.

Cet autisme est le masque qu'il a choisi par une décision intentionnelle. Mais le masque devient parfois une réalité. Il risque de reconstituer son soi de façon régressive derrière le masque. Par suite de l'échec traumatisant qu'il a subi, il n'a plus le courage d'affronter le monde. Il cesse de se jeter en avant. Tout ce qu'il veut à présent, c'est de flotter sur la surface de la vie sans s'y engager réellement dans la crainte d'essayer un nouvel échec. C'est à dire qu'il ne se soucie plus vraiment de l'avenir dans la perspective qui l'incite à avancer de tout son être vers l'avenir pour réaliser son possible. La fin de la guerre arrivera un jour. Le voyage auquel il rêve arrivera sans doute. Mais pour l'instant, ils ne lui servent que de prétexte pour se détourner du présent. Ce qui est pire encore, c'est que par comparaison avec les merveilles de l'avenir en suspens, il n'éprouve que contraintes et mécontentements. C'est aussi une fuite de son existence. Elle est pire que la complicité ou la soumission. Il se croit devenu raisonnable et vieilli grâce aux expériences. Mais aucune de ses problématiques n'est encore résolue. Il est à vau-l'eau du temps qui ne l'amènera jamais nulle part.

Nous avons ainsi considéré quelques-unes de ses tentatives pour dépasser le dilemme existentiel. Elles soulignent de nouveau le mouvement identique. Il commence par aspirer à la fusion du soi dans l'objet de l'adoration et il finit par le repousser pour se sécuriser contre l'invasion des éléments maléfiques du monde extérieur. Voilà le constant de sa réaction. Son urgence lui fait vouloir tant de proximité vis-à-vis de l'objet que l'échec de la possession est près

de l'écraser. Alors il doit le rejeter le plus loin possible pour nier la situation tournée à l'aigre, pour restituer dans un état moins ébranlable son soi en proie aux paniques. Il se croit sécurisé alors grâce à un jeu de la fantaisie.

CHAPITRE 5 FIN PAR L'IDEAL DE L'ETERNITE ET COMMENCEMENT PAR LE CONDITIONNEL

On pourrait se demander jusqu'à présent si la persécution qu'il craint sans cesse deviendra jamais réelle. Lui-même doute de temps à l'autre s'il rêve seulement, si les délits commis ne sont que des faits de l'imagination malade. Malgré tous les signes qui lui suggèrent l'imminence de la persécution, il ne se passe rien. L'obstination de ce silence même en est le symptôme le plus sûr. Loin de s'en rassurer, il multiplie les peurs: « C'était reculer . . . pour mieux sauter, (pour l'effet) boomerang ». (p. 189) Dans la crainte perpétuelle, tout lui paraîtra hostile, même les choses inanimées ordinaires. Tout le monde autour de lui semble nourrir une inimitié dangereuse. Leur apparence anodine et douceuse n'est que trompe-l'œil pour le duper. C'est une tactique sournoise pour le faire se contredire, pour le faire « se couper ». C'est alors que la vision du monde-théâtre s'impose à lui.

A la différence des autres auteurs — entre autres, Shakespeare à qui il se réfère plusieurs fois dans ce roman — qui tiennent le monde pour le théâtre, le jeu principal du monde-théâtre célinien se réduit au cycle de persécutions et de fuites. C'est le *monde-théâtre-arène* sous-tendu par le cycle *échec-persécution-fuite*. La structure des deux *Guignol's Band* est significative à ce propos. La première partie commence par la fuite du héros-narrateur de la France en guerre. Un échec antérieur est sous-entendu. Dans la vie exilée londonienne, il essuie encore des échecs. Il se sent coupable et il en arrive à être hanté par le regard invisible de l'inspecteur Mattew. La première partie trouve fin dans la promesse du voyage pour le Thibet à la recherche d'une fleur mystique. La seconde partie commence ainsi par l'atmosphère du pèlerinage. Mais par un nouvel échec, Ferdinand conçoit le projet de fuir pour l'Amérique du Sud. Le roman finit par l'échec de ce projet. Le pèlerinage est abandonné et oublié en cours de route, et le héros chargé de davantage de persécutions qu'au début. Le

renchérissement du double parcours d'un cycle presque identique confirme la vision célinienne.

Au début de cet essai, nous avons tiré au clair l'attitude célinienne à l'égard du roman. Elle consistait à prendre l'irréel pour le réel. Nous avons constaté maintenant la conception du monde du héros. C'est la vision du monde-théâtre. Il nous reste à présent à les articuler l'une avec l'autre. La clé en est la temporalité d'urgence. Elle pousse l'homme à aspirer à l'absolu. L'imperfection du monde lui paraîtra une malédiction. Le monde qui ne le sauve pas, le monde qui ne remplit pas son désir, c'est une arène. Il essaie de nier le statut du réel au monde en désordre qui est dénué de sens et qui n'est pas comme il faut. Par là s'explique la vision du *monde-théâtre-arène*.

Tout au bout des échecs apparaît la Mort qui domine en maîtresse tous les efforts de l'homme. L'homme qui se sait mortel est toujours obsédé par la Mort. Travail, divertissement, amitié, amour, société, nation, idéologie, philosophie, religion, Dieu, tout est mensonge pour étouffer l'angoisse de la Mort.

La vérité c'est la mort! . . . J'ai lutté gentiment¹¹⁾ contre elle, tant que j'ai pu . . . cotillonnée, l'ai festoyée, rigodonnée, ravigotée et tant et plus! . . . enrubannée, émoustillée à la frandole tire-lire . . . Hélas! je sais bien que tout casse, cède, flanche un moment . . . Je sais bien qu'un jour la main tombe, retombe, (le) long du corps . . . J'ai vu ce geste mille et mille fois . . . l'ombre . . . le poids du mort! . . . Et tous les mensoges sont dits! tous les faire-part envoyés, les trois coups (du théâtre) vont frapper ailleurs . . . (alors) d'autres comédies (recommencent)! (pp. 33–34)

Si la vie n'est qu'une comédie sous le regard de la Mort, les acteurs doivent jouer le jeu pour qu'elle continue. Les hommes doivent se donner l'apparence de croire en la vie, même en la survie, pour se détourner de l'angoisse. C'est la règle du jeu. Mais s'il s'arrête un seul moment, le jeu se voit manipulé par la main de la Mort. L'homme n'est qu'un guignol.

Outre que lui-même n'est qu'un guignol surveillé par la Mort, l'homme veut la mort d'autrui.

Les hommes ont pas besoin d'être soûls pour ravager ciel et terre! Ils ont le carnage dans les fibres! C'est la merveille qu'ils subsistent depuis le temps qu'ils essayent à se réduire à rien. Ils pensent qu'au néant, méchants clients, graines à crime! (p. 329)

Ce n'est pas seulement la vie qui est imprégnée de la Mort. L'instinct de la mort (*le carnage dans les fibres*), c'est le principe de la Mort installé dans l'homme. Si nous recourons au titre d'un autre roman de Céline, la vie c'est la *mort à crédit*. La vie est dominée par la Mort, mais cette dernière ne peut exister à elle seule. La Mort présuppose la vie sans que l'inverse soit vrai. La Mort est la limite, l'étape finale de la vie. Par le fait d'être inévitable, une seule étape jette son ombre sur toute l'étendue de la vie. La Mort dépasse la vie, mais c'est un principe intrinsèque à elle.

Nous allons voir maintenant un autre élément qui dépasse la vie mais qui se trouve précisément à la position opposée de la Mort relativement à la vie. Lorsque nous abordons la formation de l'idéal du héros-narrateur, nous y retrouverons sous la forme négative presque tous les éléments déjà étudiés dans cet essai. C'est sa dernière tentative — au sens qui n'est pas chronologique — pour échapper aux contradictions de diverses sortes et il y met toutes ses ressources. Comme la négation parfaite n'est pas possible par le fait même qu'elle prête l'existence virtuelle à ce qui est nié, le recours au conditionnel devient nécessaire. C'est la modalité verbale qui évoque les choses sans affirmer ni nier leur existence réelle. On peut envisager son souhait sans se soucier de sa réalité. Ce qui y est sous-jacent est une cosmogonie imaginaire par l'irréalisation du réel et de la réalisation de l'irréel. Rien n'est plus souriant que ce monde-là. Le haïssable et le maléfique en sont préalablement évincés. Nous désignons l'idéal du héros-narrateur du nom de *l'idéal de l'éternité*. L'éternité n'en est qu'un facteur, mais c'est un élément essentiel. Son urgence se laisse voir entière. Les caractères essentiels sont comme les suivants: il obtient l'éternité par un coup de décision; la déchirure du temps n'existe plus, puisque c'est un monde atemporel; de même coup, l'angoisse de la mort est surpassée à jamais; de même l'antinomie entre le réel et l'irréel est surmontée. Le dilemme existentiel cesse de le tourmenter, du fait qu'il n'aura plus besoin de choisir une chose au détriment d'une autre qui n'est pas choisie. Le souci du corps ne se fait pas sentir, parce que l'infirmité corporelle est guérie miraculeusement et que l'abondance de la nourriture naturelle le délivre de la honte qui provient de la comédie de faim. Il n'y aura plus aucune persécution, car il n'y aura d'hommes que lui et Virginia. Du même coup, il sera délivré de la jalousie dévastatrice. Le désir du mouvement¹²⁾ est satisfait, parce que l'île où il veut s'exiler se trouve dans la mer lointaine et qu'elle-même est la réalisation du

mouvement éternel avec la mer au mouvement ininterrompu. Il acquiert une plénitude merveilleuse sans aucune fissure, puisque tout est le vide absolu.

Oh! le bonheur de la ravir, de l'emporter, ma Virginia, là-bas toute vive!
de la garder toute à moi... entre mer et ciel!... Une bonne fois!...
éternellement! (p. 127)

Les expressions *éternellement* et *là-bas* nous font penser à l'autre au-delà, à savoir la mort. Il est tout facile de relever la similitude entre cette île paradisiaque et le pays de la mort. Son envie d'accaparer Virginia se voit clairement (« de la garder toute à moi »). N'importe quel endroit sera bon pourvu « que l'accès soit bien âpre... à triple barrière de récifs!... » (p. 127). Alors il ne sera « pas jaloux!... de l'autre côté de la terre! » (p. 129) Son bonheur devra durer éternellement sans aucune usure du temps: « La féerie chez soi!... éternelle bien sûr!... l'éternité naturelle! » (p. 128) L'horreur de la vulgarité instinctive qui résulte du maintien de la vie corporelle sera éloignée: « Je veux le bonheur sous les arbres!... (···) arbres tout chargés de fruits!... d'oranges, de grenades, ployant sous le faix... plus aucun souci de table... verdure, nappe, couvert assurés! » (pp. 127-128) Son corps déglingué ne sera plus un fardeau oppressif: « Je guérirais tout doucement... de mon bras... de mes blessures, de ma tête aussi... (···) Elle me guérirait de mes migraines... (···) Plus de douleurs dans mon bras!... Plus de sifflements dans mes oreilles! » (p. 128) Il pourra enfin se reposer libre de tous les ennuis et il pourra devenir quelqu'un, il sera peut-être savant, détenteur des secrets.

Plus de guerre! plus de Consulat!... (···) Plus de masques!... plus de colon!... Plus de cauchemars de jour et de nuit!... Plus de fantômes... Plus de Matthew!... (···) Ah! la délivrante idée!... Plus de Sosthène!... plus de Jocrisse! Fini les Indes!... les Brahmanes!... le colonel! les masques empuants! les horreurs! et l'autre avec ses Bouddhas! sa Pépé!... ses torticolis!... Salut! (p. 128)

Je me reposerais enfin!... Je lirais... je serais savant... tous les livres... des bibliothèques!... Je saurais tout!... J'apprendrais tout! (p. 128)

« Mer Caraïbe », « Mer de Corail », « les îles de la Sonde », « les Océans

Lazulis », etc., voilà quelques noms de son là-bas. Ce sont de petites îles au bout du monde, entourées du mouvement perpétuel des eaux et des airs purs. Bientôt, elles commencent à se mouvoir, à flotter dans l'imagination dynamique du héros-narrateur. Et tout en flottant rythmiquement au chant de la liberté de la nature éternelle, elles se mettent à disparaître dans le mouvement purificateur et éternel des éléments. Il n'y a plus de corps contraignant, ni plus de conscience chaotique, ni plus de poids du temps. Ne reste que le néant éternel en mouvement, le *nirvâna*.

C'est le paradoxe suprême de Céline qui avait voulu tout embrasser sous l'impulsion de sa temporalité d'urgence et en est arrivé à réaliser son désir seulement dans la modalité de la négation totale, en parallèle avec l'itinéraire qui allait de la demande abusive du présent de l'indicatif à la découverte libératrice du présent du conditionnel. Le cri si souvent répété du désespoir: « Foutez-moi la paix! », nous pouvons comprendre sa signification profonde.

Cependant, le désir de la paix, le désir de n'être dérangé par personne ni par rien, est-il plus fort que tout? Mais non. Nous sommes arrivé enfin au vrai commencement du roman. Qu'on relise la parole de Sartre citée au début de cet essai. Le cercle est fermé à présent. Il ne reste que le mouvement en volute de l'écriture qui manque de disparaître à tout moment. Ce mouvement ne disparaîtra jamais plus, car le roman a été écrit.

FIN

NOTES

- 1) On lit aussi dans les *Oeuvres Complètes* « j'extase ». Mais l'expression plus probable est « j'extasie ». On voit « extasié » à la ligne 21 de la page 34. Le texte de *Guignol's Band II*, œuvre posthume, est très fautif. Le manuscrit dactylographié a disparu dans les Editions Gallimard et on ne peut plus confronter le texte publié avec l'original. La note des *Oeuvres Complètes* indique déjà une vingtaine de fautes typographiques. Pourtant il nous semble que ce n'est pas encore satisfaisant. Hélas! le texte des *Oeuvres Complètes* y ajoute à son tour quelques fautes qui ne se trouvaient pas dans le texte des Editions Gallimard. Nous ne sommes pas en mesure d'indiquer toutes les fautes, car elles sont parfois très délicates. Par

exemple, on lit à la ligne 10 de la page 9: « Ah! ça commence à la distraire! », mais dans cette phrase, « le » est beaucoup plus probable, car il s'agira peut-être du colonel O'Colloghan. Pourtant, « la » n'est pas tout à fait impossible si on considère ce pronom « la » comme référant à Virginia. Un autre exemple de ce genre est « Le même me double » (L30, p. 48) Il s'agira sans doute d'une erreur typographique de « môme », si on tient compte de l'habitude stylistique de Céline. Et quant aux guillemets près de là, le texte de Gallimard renferme déjà une erreur, mais la correction des *Oeuvres Complètes* n'en est qu'une de plus. Tout au long du texte, cette espèce de doute reste. Mais nous indiquerons seulement des fautes inacceptables pour la compréhension du livre, à condition qu'elles apparaissent dans les citations.

- 2) Les *Oeuvres Complètes* donnent aussi « Courons ». Mais dans ce contexte, « Courant » est le plus naturel. Eventuellement, ce sera « Couronne » qui signifie ici ornement du bateau. On lit près de là « L'énorme barbu couronné domine l'étrave! Cuirassé! Tout! Glaive au poing! Il ordonne, commande! aux flots! C'est lui! le *Kong Hamsuns!* » « Kong » ou « konge » signifie roi en norvégien. Ils proviennent de la même origine que « king » en anglais. Nous devons cette information à monsieur Yamamoto.
- 3) Les *Oeuvres Complètes* donnent aussi « Dissipe mirage ». Cela ne fait pas de sens ici et d'autre part, c'est bizarre du point de vue syntaxique. Ce sera « Dissipé mirage ». En effet, la phrase suivante est constituée d'un nominal et d'un participe passé. L'autre possibilité est « Dissipé le mirage » dont on a retenu la partie soulignée en laissant tomber la partie non soulignée.
- 4) Dans ce livre, Céline utilise très souvent, au lieu de la forme régulière « virevolter », cette forme irrégulière. Pourtant, cette forme suggère plus fortement « voler ». Un exemple de « virevolter », forme régulière, se trouve dans la citation dernière.
- 5) Quant aux choses, ce sont *merde, crotte, camelote, pacotille, bazar, rossignol, came*, etc.
- 6) Pour ce qui est de la phrase *binair*e de Céline, il y a une étude remarquable de Léo Spitzer: *Une habitude de style, le rappel chez Céline* (dans *L'Herne*, pp. 443–451) Il a fait aussi remarquer la tendance célinienne à présenter

des choses et des hommes inconnus pour des connus. Cette urgence embarrassante de Céline est déjà signalée d'un autre point de vue que de celui de Spitzer.

- 7) Cette expression est équivoque. Elle signifie soit une blessure ou la manque de santé, soit en particulier le fait qu'il a encore un éclat de balle dans la tête ou dans le bras (cf. « qui gardais du plomb dans l'aile » p. 64) Même s'il s'agit du second cas, il faudra expliciter la motivation du choix de cette locution. *Le Petit Robert* donne deux exemples comme suit: « *Avoir du plomb dans l'aile*, se dit de l'oiseau touché par le chasseur; Fig. *L'idéal démocratique a du plomb dans l'aile*. Mart. du G., est compromis ». Tout cela ne peut pas réduire l'importance de cette expression. Au contraire, cela confirme sa valeur grâce au mouvement commun de descente ou de dégradation. Quant à la haine de la lourdeur, il faut prendre en considération la colère de Sosthène quand Ferdinand l'a appelé « lourd ». Sosthène l'a pris délibérément dans le sens qui n'est pas visé ici *imbécile*, mais ce passage comporte quelque chose d'essentiel: « Ah! il se voyait pas lourd du tout . . . Ah! il pouvait pas digérer! — Métaphysique! Ethérien! . . . Voilà, petit sot! ce que je suis! » (p. 185)
- 8) Il ne faut pas tenir le héros-narrateur Ferdinand pour l'auteur Céline qui a fait tout pour faire croire que lui-même a subi la trépanation.
- 9) A ce propos, la richesse du vocabulaire est remarquable. Voilà les expressions que nous avons relevées, dont quelques-unes sont des néologismes de Céline: *boïter, clocher, claudiquer, boquiller, banquiller, branquiller, éclopé, cloche, bancal, bancalot*.
- 10) Les expressions se rapportant aux organes corporels que Céline utilise assez souvent sont les suivantes: *ne pas digérer* (ne pas supporter); *vomir* (haïr); *ça (ne) passe pas, faire passer* (ne pouvoir accepter, faire accepter). Ces expressions évoquent le mouvement des intestins et elles donnent l'impression que quelque chose stagne dans le ventre. Sans doute, elles n'ont rien à voir avec cela.); *ne pas sentir, ne pas piffrer, ne pas piffer, ne pas blairer* (très souvent avec *pouvoir*. Ces locutions sont employées à peu près exclusivement dans la forme négative au sens de ne pas aimer, détester, haïr. Céline les utilise parfois affirmativement au sens d'aimer.); *avoir quelqu'un dans le nez, dans le pif, dans le blase, dans le blaze, dans le tarin* (le même sens que les expressions ci-dessus).

- 11) Un archaïsme assez fréquent chez Céline. Ce mot signifie *courageusement* dans la chanson de geste et aussi dans le roman courtois. Céline semble en être grand amateur. Voir par ex.: «... (le colonel) avait l'air bien gentil et richement gaillard...» (p. 13, *Voyage au bout de la nuit*, Bibliothèque de la Pléiade) Ce passage fera penser à un qualificatif *gentil et vaillant* des chevaliers dans les chansons de la geste et dans les romans courtois.
- 12) Nous avons étudié en détail dans le mémoire de licence la lutte entre le mouvement et l'arrêt ou la stagnation dans les œuvres de Céline.

BIBLIOGRAPHIE

- Louis-Ferdinand Céline: *Guignol's Band II, Le Pont de Londres*, Gallimard, 1964
 : *Œuvres Complètes*, vol. 3, André Balland, 1967
- Bachelard, Gaston: *L'Intuition de l'Instant*, Stock, 1932
- Benveniste, Emile: *Problèmes de linguistique générale I et II*, Gallimard, I 1966, II 1974
- Sartre, Jean-Paul: *Situation I*, Critiques littéraires, Gallimard, coll. idées n° 340, 1047

TABLE DES MATIERES

1. La temporalité d'urgence	50
2. Le monde merveilleux et inconnu	54
3. Le dilemme existentiel	60
4. La tentative et la fuite	65
5. Fin par l'idéal de l'éternité et commencement par le conditionnel . . .	72
Notes	76
Bibliographie	79