

Fascination du martyr chez Céline

Shigeru SAKAHARA

1. Introduction

On peut remarquer un parallélisme assez surprenant entre la vie et l'œuvre de Céline. Les héros de ses œuvres se butent contre la communauté où ils vivent et se voient persécuter. Quant à l'auteur, il s'est vu violemment attaquer et persécuter à la suite de la publication de ses romans et des pamphlets politiques anti-sémites. Le premier écrit de Céline qui mérite d'être pris en considération, c'est sa thèse de doctorat en médecine *La vie et L'œuvre de Phillippe-Ignace Semmelweis*, présentée en 1924 à l'Ecole de médecine de Rennes. Dans cette thèse, il décrit la vie tragique de Semmelweis qui, à force de vouloir sauver la vie des autres, a fini par être persécuté et est mort dans la folie. En rédigeant cette thèse, Céline semble s'identifier passionnément à Semmelweis, et le destin de celui-ci lui fournit par la suite un modèle selon lequel Céline décidera de sa conduite. La persécution n'est pas quelque chose de désirable, c'est évident, il le sait bien, comme l'atteste la vie de Semmelweis. Mais il désire secrètement en mériter une comme celle de Semmelweis. Et il finit par réaliser son désir caché. Ses moyens d'attirer une persécution sont l'activité littéraire et l'engagement politique dans lequel elle l'a entraîné. Alors dès le début de sa carrière de romancier, l'acte d'écrire, lourd de sa problématique, est regardé par lui comme plein d'un danger fatal. C'est une obsession qui revient tout le temps dans ses romans.

Dans les pages qui suivent, nous allons d'abord étudier l'interaction de l'œuvre avec l'orientation de sa vie. Nous allons essayer, en particulier, d'éclaircir comment sa visée esthétique lui avait dicté la forme des romans tels qu'il les a écrits. Les témoignages que lui-même apporte à ce problème se trouvent pour la plupart dans *Entretiens avec le professeur Y*. Ils semblent

être, donc, des tentatives de justification après coup. Nous insistons néanmoins sur leur importance, parce que, malgré l'incongruité de leur présentation, ils renferment une réflexion cohérente sur son travail de romancier. Ensuite nous allons étudier la mise en scène de son obsession concernant l'activité littéraire et l'histoire dans *Mort à crédit*. Notre objectif dans cet essai n'est pas tellement de tirer au clair sa notion de l'homme de lettres ou de l'histoire que d'observer comment il a intégré son obsession à la trame du roman.

2. L'appel des héros

La thèse de doctorat en médecine *La vie et l'œuvre de Philippe-Ignace Semmelweis* est loin d'être conforme à ce qu'on attend d'une thèse en médecine. C'est une biographie pathétique, bien romancée du médecin hongrois, précurseur de Pasteur. Dans la préface, Céline explique le motif qui le pousse à traiter Semmelweis dans sa thèse. Il s'agit de défendre l'idéal de la médecine contre les gens qui la dénigrent, en leur rappelant qu'il y a des médecins comme Semmelweis qui se dévouent au bonheur des autres personnes. « Si nous nous sommes arrêtés sur P. I. Semmelweis, c'est que la pensée médicale, si belle, si généreuse, la seule pensée vraiment humaine qu'il(sic) soit peut-être au monde, s'est illustrée très lisiblement dans chaque page de son existence. » (p17)*

Sur un autre plan qui nous concerne de plus près, Céline a conçu le drame de Semmelweis comme une lutte d'un génie sauveur contre la bêtise du monde dominé par l'instinct de la mort, qui, selon lui, prend toujours le dessus. « Dans l'Histoire des temps, écrit-il, la vie n'est qu'une ivresse, la Vérité c'est la Mort. » (p28)

Voilà la version célinienne de la vie de Semmelweis. Il est né à Budapest en 1818. Il a fait ses études en médecine à Vienne. Devenu docteur en obstétrique, il a commencé à exercer son métier dans l'Hospice général de Vienne en 1846. A cette époque, le taux de mortalité consécutive à un accouchement était très élevé à cause de la fièvre puerpérale. Semmelweis a pressenti que c'était le contact avec les étudiants qui touchaient à des cadavres qui causait la mort des accouchées. Il a découvert que le lavage des mains avec la solution de chlorure de chaux pouvait radicalement baisser le taux de mortalité. Ainsi un demi-siècle avant Pasteur, il a trouvé le procédé antiseptique qui est

encore courant de nos jours. Mais à la différence de Pasteur, il n'a pu formuler une théorie qui pût justifier cette pratique antiseptique. Dans cet état de choses, les gens qui devaient subir une nouveauté sans être convaincus de son utilité voyaient dans l'insistance de Semmelweis une volonté de les tracasser, de déranger la pratique courante de la médecine d'alors par une pure invention sans fond. Ils se sont formellement opposés à Semmelweis en refusant de suivre son innovation. Il a essayé de convaincre les médecins influents des autres pays européens de la valeur de sa découverte, mais en vain. Il a perdu peu à peu la raison. Un jour, il a fait intrusion dans un amphithéâtre d'anatomie, s'est emparé d'un scalpel, s'est attaqué à un cadavre. Il s'est profondément coupé à la main, et cette blessure lui était mortelle. Il est mort en 1865 dans une asile d'aliénés, victime de l'infection contre laquelle il avait combattu pendant toute sa vie.

Céline a commencé sa carrière médicale comme conférencier dans la mission Rockefeller contre la tuberculose pendant la première guerre mondiale. Quand il a commencé à étudier à l'Ecole de médecine à Rennes après la guerre, il s'intéressait toujours à la paramédecine. Par conséquent, son intérêt pour Semmelweis n'a rien de surprenant en lui-même. Pour autant, le choix pour sujet de thèse du martyr de Semmelweis est significatif à plusieurs égards. Ce choix est certes prédéterminé par sa vision du monde. Selon sa vision, qui est foncièrement manichéenne, le monde est un lieu de combat entre le bien et le mal. Ce qui est caractéristique à la vision célinienne, c'est que dans ce combat, c'est toujours le mal qui est triomphant. S'agissant de Semmelweis, le bien et le mal, ce sont la vie et la mort. Son échec est le destin du bien dans ce monde où les auxiliaires de la mort sont rusés, acharnés, tout-puissants, alors que ceux qui veulent aider les autres à vivre sont gauches et sans force. Le drame de Semmelweis est l'image même de sa vision.

Sa conviction que la mort domine ce monde en maîtresse sans merci vient sans doute de ses expériences de la guerre. La vie est un sursis incertain à la mort. La paix, c'est une accalmie entre deux orages. «L'heure trop triste vient, écrit-il, toujours où le Bonheur, cette confiance absurde et superbe dans la vie, fait place à la Vérité dans le cœur humain.» (p18) Même si sa vision est basée sur ses expériences, on voit encore son origine irrationnelle. Céline était un médecin qui se battait contre la mort tout en étant convaincu d'abord de sa toute-puissance.

A l'époque où il a rédigé la thèse, sa vision du monde était déjà bien

précise. Mais malgré son pressentiment de la persécution qui guette l'homme, sa vie d'alors ne montre rien qui fasse penser à une expérience de persécution personnelle. Sa vision qui datait certainement du temps antérieur à la rédaction de la thèse a trouvé l'expression précise dans le martyr de Semmelweis. Il sait bien que Semmelweis était en partie responsable de son malheur. Il ne savait ménager les gens qui ne partageaient pas sa conviction, et son obstination dans l'essai de les faire souscrire à sa doctrine les a élevés contre lui au lieu de les attirer dans son camp. Avec un peu plus de tact et de souplesse, il aurait pu atteindre à son but. « Humainement, c'est un maladroit, » écrit-il (p37). Mais pour Céline qui s'est identifié à son héros, le sort de Semmelweis avait un charme irrésistible par son côté héroïque de même que par son côté tragique. Il a créé un héros qui incarne sa vision. Maintenant il fascine l'auteur, il le pousse à suivre son chemin. Et quand l'occasion se présentera pour lui de jouer un héros sauveur en mettant les gens en garde contre la guerre qui s'approche, il jouera le jeu à fond, mais de travers.

Dans les années vingt, il a écrit deux pièces de théâtre: *Progrès*, *L'Eglise*. Mais ce qui nous concerne de plus près, c'est une série des romans qui commencent par *Voyage au bout de la nuit*. Ce dernier raconte l'histoire d'un marginal qui éprouve tous genres de méchanceté humaine. Comme tous les ouvrages romanesques de Céline, c'est un roman à la première personne. Le fait que c'est un roman à la première personne est assez important, car cette forme facilite l'identification du personnage narrateur à son auteur, d'autant plus que Céline a profité de sa propre vie pour l'écrire. Mais les photographies de l'époque le montrent comme un homme élégant, correctement habillé. Ce n'est pas du tout un miteux du genre de Bardamu, héros de *Voyage*. Toujours est-il que l'identification du héros avec l'auteur a eu lieu pour la plupart de de son public et, avec son goût de la mystification, Céline a bien joué avec cette erreur. Sérieux ou non, vingt ans après la publication de *Voyage*, Céline est devenu tout à fait à la mesure de son héros, les sourcils froncés, mal rasé, vêtu en guenilles. On dirait qu'il s'est transformé en Bardamu vieillissant.

Peu après la publication de *Voyage*, Céline semble former le projet d'écrire une série des romans qui recouvrent toutes les périodes de sa vie. En effet, le prochain roman, *Mort à crédit*, raconte l'enfance de Ferdinand et se termine par annoncer son entrée dans l'armée. *Casse-pipe* décrit son entrée dans l'armée,

mais on ne sait pas où il finit, car les dernières pages sont perdues. Ensuite viennent les premières cent pages de *Voyage* qui racontent les épisodes du début de la guerre. Les deux volumes de *Guignol's Band* correspondent à la vie à Londres pendant la guerre. Le reste de *Voyage* vient clore le cycle, mais si les péripéties de sa vie n'avaient pas interrompu son travail en le forçant à s'exiler en Allemagne et ensuite au Danemark, il aurait dû poursuivre son projet. A force d'écrire les romans calqués sur sa vie, l'auteur ressemble de plus en plus à son héros.

Quant au problème esthétique, Céline se considère comme styliste. Avec le développement des mass-media, le rôle de la littérature dans la société n'est plus le même que celui d'autrefois. Selon lui, au temps de Balzac ou à celui de Flaubert, on apprenait la vie en lisant leurs romans. Mais cette fonction instructive ou informative est dévolue définitivement aux mass-media aujourd'hui, ainsi que l'invention de la photographie a rendu toute caduque la peinture reproduisant la réalité. La fonction informative ne pouvant plus être le ressort de la littérature, désormais, c'est son côté émotif qui devra être mis en avant. C'est un lyrisme susceptible de faire passer l'émotion de la vie. Alors le gros de son effort se dirigera vers le raffinement de style.

Céline pense que s'il a introduit quelque chose de nouveau dans la littérature, il a réussi à faire sentir l'émotion du langage parlé par l'écrit. « L'émotion dans le langage écrit! . . . le langage était à sec, c'est moi qu'ai redonné l'émotion au langage écrit! » (E. Y. p23) L'émotion a une source plus profonde que le sentiment raffiné ou l'amour. Elle vient « du trognon de l'être, pas tant des burnes, ni des ovaires », alors que la « belle âme » ou le cœur c'est « du cul ». A vrai dire, ce qu'il entend par le mot *émotion* est assez complexe. Nous allons essayer de montrer comment sa notion esthétique l'a entraîné à opter pour la forme du roman qu'il a cultivée.

« L'émotion ne peut être captée et transcrite qu'à travers le langage parlé. » (E. Y. p28) Voilà la raison pour laquelle il a utilisé le langage parlé pour écrire ses romans. Mais cette décision entraîne à son tour plusieurs conséquences assez importantes. D'abord, elle privilégie la forme du roman à la première personne. En parlant, on peut rapporter des expériences ou des pensées d'autrui, c'est évident. Mais dès que le rapport se prolonge un peu, c'est ses propres expériences ou ses propres pensées qu'on raconte le plus

aisément. Alors la forme du roman sera naturellement celle de la première personne. Et cette dernière dirige l'auteur à puiser le matériel dans sa propre vie.

Nous admettrions volontiers que la voie qui va de l'utilisation du langage parlé à celle de la première personne est précaire. Mais c'est une motivation parmi d'autres qui lui dictent l'emploi de la première personne. En effet, le choix de la première personne est motivé par une autre considération. Le lyrisme rend nécessaire l'emploi de la première personne. C'est la « loi du genre » et il n'y a « pas de lyrisme sans *je* ». (*E. Y.* p66) Et le lyrisme force l'auteur à puiser dans ses propres ressources. Pour être réellement lyrique, il faut se présenter les nerfs à vif : « si vous êtes côté lyrique? né lyrique? . . . réellement lyrique! . . . (. . .) . . . nerfs à vif, qu'il faut vous lancer, vous présenter! . . . vos nerfs à vif! . . . les vôtres! . . . pas les nerfs d'autrui! oh, là, non! bien les vôtres! . . . (. . .) . . . et tout votre *je* en avant! . . . hardi! . . . pas de tricheries! » (*E. Y.* p69) Cela aboutit par voie de conséquence à « l'indécence » et à « l'exhibitionnisme ». (*E. Y.* p69) Cette esthétique exige de l'auteur qu'il vive son roman avec une forte dose d'affect, ce qui fait qu'il commence à sentir que le roman, ce mélange du vécu et de l'imaginaire, est trop réel pour ne pas être réel.

Ce qui a été dit en haut suggère fort que les romans de Céline sont étroitement autobiographiques. Et c'est un fait connu qu'il a largement profité de sa vie pour créer son univers romanesque. Mais cette thèse simpliste est sujette à caution. Céline insiste à plusieurs endroits sur l'importance de la transposition dans l'art. La reproduction du réel n'est plus viable dans l'art moderne. Avec la concurrence des autres moyens d'information, c'est la déformation créatrice qui sera son lot : « traduire, trahir! oui! reproduire, photographier, pourrir! illico! . . . pas regardable ce qui a existé! . . . transposez alors! . . . poétisez si vous pouvez! » (*Rigodon*, p827) Il a écrit ailleurs : « Transposez ou c'est la mort! » (*Guignol's Band*, p377)

Raconter des histoires, transposées ou non, à la première personne sur son propre compte, c'est dangereux. Le *je* c'est comme de la matière fécale. L'homme chérit son *je*, mais il est si vaniteux que le *je* d'autrui ne lui est pas supportable : « personne aime le *je* d'autrui! . . . Chinois, Valaques, Saxons Berbères! . . . kif! . . . ainsi du caca, vous remarquez? . . . chacun supporte à ravir l'odeur de son propre caca, mais l'odeur du caca d'Estelle, que vous adorez, soi-disant, vous est beaucoup moins agréable! . . . « de l'air! de l'air! » que vous

hurlez. . . » (E.Y. p70)

A peu près à la même époque, Thomas Wolf, écrivain américain, a écrit *You can't go home again*. Le protagoniste principal de ce roman est le romancier qui a décrit dans son livre la vie mesquine d'une petite ville natale. Il s'est vu violemment attaqué et expulsé. Il s'est rendu en Europe comme en exil. Là, il a vécu dans les bas-fonds de la société, menant la vie de vagabond. Cette expérience lui a fait redécouvrir l'Amérique et il y retourne à la fin. Dans le roman de Thomas Wolf, le narrateur, tout en racontant la corruption sociale qu'il rencontre sur son itinéraire reste observateur. Il se détache de la souillure. Par contre, selon le lyrisme assez particulier à lui, dans les romans de Céline, le narrateur révèle les maux sociaux dont lui-même n'est nullement exempt. C'est son pain quotidien. Voilà l'extraordinaire vivacité de la description de la dégradation de la société.

Il est douteux que Céline crût que révéler les vices humains serve à quelque chose. Mais il refuse nettement de se laisser faire sans comprendre ce qui se fait autour de lui : « La grande défaite, en tout, c'est d'oublier, et surtout ce qui vous a fait crever, et de crever sans comprendre jamais jusqu'à quel point les hommes sont vaches. Quand on sera au bord du trou faudra pas faire les malins nous autres, mais faudra pas oublier non plus, faudra raconter tout sans changer un mot, de ce qu'on a vu de plus vicieux chez les hommes et puis poser sa chique et puis descendre. Ça suffit comme boulot pour une vie toute entière. » (*Voyage*, p28) On voit assez facilement dans ce passage un ressentiment qui renforce sa décision de rester perspicace dans la misère générale, et un besoin de tout raconter, bien qu'il ne croie pas dans son efficacité.

Ceci dit, l'émotion que Céline entend transmettre par ses romans a curieusement une valeur éthique chez lui. C'est que l'émotion peut ébranler la carapace de l'habitude et qu'elle oblige les gens à voir les hommes et les choses de façon nouvelle, libres de l'automatisme engourdissant. Il dit que la masse n'est pas émotive, qu'elle est hystérique. Si elle était émotive, il n'y aurait plus de guerre : « Y a belle lurette qui y aurait plus de guerre, (. . .), si la masse était émotive! . . . plus de boucherie! . . . » (E. Y. p29) Cela fit penser à la réflexion de Bardamu dans *Voyage* devant la mort du colonel : « Quand on a pas d'imagination, mourir c'est peu de chose, quand on en a, c'est trop . . . (. . .) Le colonel n'avait jamais eu d'imagination lui. Tout son malheur à cet homme était venu de là, le nôtre surtout » (*Voyage*, p23) Sans imagination, on tombe

facilement en proie à des mots qui sonnent haut. Ce sont les mots d'ordre qui incitent à se sacrifier héroïquement pendant la guerre et à endurer la misère honnêtement pour se laisser mieux exploiter pendant la paix. Sur ce point, le voyage qui « fait travailler l'imagination » (*Voyage*, p7), fait acquérir un court moment de lucidité : « C'est cela l'exil, l'étranger, cette inexorable observation de l'existence telle qu'elle est vraiment pendant ces longues heures lucides, exceptionnelles dans la trame du temps humain, où les habitudes du pays précédent vous abandonnent, sans que les autres, les nouvelles, vous aient encore suffisamment abruti. » (*Voyage*, p214)

Celui qui révèle et fait surtout sentir la fausseté et l'hypocrisie de la morale sociale risque fort de se voir accuser d'insolence. De plus, Céline l'a tournée en dérision. C'est une arme encore plus puissante qui désarme l'ennemi. Pour ce qui est d'une attaque de front, on peut contre-attaquer. Mais contre le rire, on ne peut rien. Mais la société ne renonce pas à une vengeance. Le mécanisme de défense est simple, mais sournois. Elle se disculpe en accusant le contestataire de l'intention de souiller son idéal. Il n'y a pas d'injustice en elle, mais il y a celui qui l'invente afin d'ébranler son équilibre. C'est un traître dangereux qui prend du vilain plaisir à désespérer les honnêtes gens. C'est un dénaturé qui fait l'éloge de la dégénérescence. Alors la société étouffe la contestation en le tournant en bouc émissaire.

Dès le début de sa carrière littéraire, Céline avait nettement conscience du danger qu'il y avait à écrire des romans comme les siens. Dans *Hommage à Zola*, il écrit : « Nous sommes environnés de pays entiers d'abrutis anaphylactiques ; le moindre choc les précipite dans les convulsions meurtrières à n'en plus finir. » (p79) La société n'aime pas les auteurs qui contraignent ses membres à voir tel quel ce qui se passe autour d'eux. Selon Céline, il y a deux sortes d'auteurs : « ceux qui vous réveillent et qu'on insulte, ceux qui vous endorment et qu'on méprise *in petto*. L'inertie, c'est le sommeil de la race. Il en faut, sans doute. Qui le trouble se fait engueuler. » (*Qu'on s'explique . . .*, p57) Et il sait bien que ses romans vont à l'encontre de la bienséance de la société. Mais il a décidé d'écrire coûte que coûte les romans qui secouent fortement le sommeil de la société. Il a mis cette décision dans la bouche du narrateur de *Mort à crédit* : « 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. » (p502)

On dira sans doute que la cause de ses persécutions n'est pas ses romans, mais ses pamphlets politiques. Mais ce n'est pas si simple. Dès la publication de *Voyage*, il s'est senti en butte à des attaques de tous les côtés, et de temps en temps, c'était bien réel. D'autre part, l'image de Céline qu'avait le grand public était bien celle du personnage narrateur de ses romans. Et comme nous l'avons déjà dit, Céline a joué à dessein avec cette identification simpliste. Quand il a senti l'approche de la guerre, il a fait des efforts désespérés pour la détourner en dénonçant la société et les juifs, qu'il a considérés être l'origine de la dégradation de la société française. C'est l'appel de Semmelweis, il voulait jouer un rôle de sauveur du genre humain. Mais ses mises en garde étaient vaines. La guerre a bien éclaté. La société retenait ses attaques contre elle. L'ironie de l'histoire a voulu qu'il finisse par être persécuté, mais ce n'est pas une persécution héroïque du type de celle de Semmelweis, mais une persécution qui est plus proche de celles de son double, héros narrateur Ferdinand.

3. L'obsession et sa mise en scène dans *Mort à crédit*

Nous abordons maintenant la mise en scène de son obsession concernant l'histoire dans *Mort à crédit*. Dans les romans de Céline, l'acte de langage est la plupart du temps soit dérisoire soit malveillant. Ce sont des bobards, des baratins, des mensonges, des ragots, des médisances, etc. On parle pour impressionner les gens dans les cas les plus inoffensifs et pour causer des malheurs à autrui dans d'autres cas. Mais il s'y mêle un acte de langage d'une autre dimension. C'est la légende. Dans *Mort à crédit*, la légende du Roi Krogold apparaît tout éparpillée plusieurs fois aux tounants importants de l'histoire principale. Comme l'a bien analysée Erika Ostorovsky dans *Céline et le thème du roi Krogold*, il s'agit d'une légende où la force noire incarnée par le roi Krogold écrase les efforts humains, légende où transparait en filigrane la vision de Céline.

Tout au début, il met la phrase suivante : « A la clinique où je fonctionne, à la Fondation Linuty on m'a déjà fait mille réflexions désagréables pour les histoires que je raconte. . . » (p502) L'activité littéraire est mal vue. L'attitude prédominante à propos de l'activité littéraire, c'est une crainte que l'histoire attire des malheurs à ceux qui se laissent aller à son charme. Le héros narrateur Ferdinand avoue : « Ma faiblesse à moi c'est d'écouter les bonnes histoires. » (p509) Sa relation avec Mireille ne va plus et il veut en finir avec elle. Ce qui

le rattache à elle, c'est, en plus de ses charmes physiques, son don de raconter de belles histoires, mais il y a danger à se laisser charmer : « Elle savait raconter aussi de très belles histoires, comme un marin elle aime ça. Elle a inventé mille choses pour me faire plaisir d'abord et puis pour me nuire ensuite. Ma faiblesse à moi c'est d'écouter les bonnes histoires. Elle abusait voilà tout. » (p509) Au cours de l'entretien avec elle en vue de rompre à l'amiable leurs rapports devenus envenimés, il lui explique la raison pour laquelle elle l'attirait : « Je suis plein d'indulgence pour toi et de faiblesse même. . . C'est pas à cause de ton corps . . . ni de ton visage avec ton nez . . . C'est ton imagination qui me retient à toi . . . Je suis voyeur! Tu me raconteras des saloperies . . . Moi je te ferai part d'une belle légende. » (p522) Il s'agit bien de la légende du roi Krogold. Il décide de la lui raconter pour obtenir d'elle qu'elle cesse de répandre des calomnies à son égard. L'effet est immédiat : « Mireille le ton lui plaisait, elle voulait qu'on en rajoute. Ça faisait longtemps qu'on s'était pas si bien compris. » (p523) Mais il y a quelque chose d'abusif dans sa volonté de convaincre Mireille par le charme de la légende. Cela ne va pas sans être puni. Quand il se met à lui faire promettre de ne plus le calomnier, le doute lui prend tout d'un coup qu'elle aille en inventer de plus diffamatoires. Alors une colère violente lui monte dans la tête et il essaie de la frapper. Elle s'échappe. Dans la poursuite, il se met tout de suite à délirer. Il est retrouvé évanoui par terre et hospitalisé. Sa tentative de tourner la légende à son profit finit par lui attirer la folie.

Le narrateur suggère que la légende du roi Krogold est une version remaniée d'une histoire qu'il a lue dans les *Belles Aventures Illustrées*, quand il était un petit enfant. C'est sa grand-mère, un des rares personnages qui lui sont sympathiques dans ce roman, qui les lui a achetées en les cachant à son père qui ne voulait pas qu'il lût « des futilités pareilles », prétendant que « ça dévoie, que ça prépare pas à la vie. » (p554) La grand-mère, réaliste et courageuse, voit la vie telle qu'elle se présente. Elle se méfie de l'Exposition Universelle et ne se laisse pas entraîner par l'excitation qu'elle cause pour les autres. Elle voit pourtant que le petit enfant doit s'amuser, que le dressage à coups de poing ne lui suffit pas. C'est une femme de bon sens. Par contre, son père, tracassé par sa vie mesquine, est borné. Il se méfie des jeux de l'imagination, mais se laisse aller au sentiment de pitié de lui-même. Et quand il voit qu'il peut impressionner les gens, il n'hésite pas à inventer n'importe quoi. Mais en tant que symbole, il joue bien dans ce roman le rôle de la réalité hypocrite et mesquine.

Et les *Belles Aventures Illustrées* sont à cacher à la vue de cette réalité. Mais la lecture des *Belles Aventures Illustrées* prépare ses mésaventures, comme on le verra dans l'épisode suivant.

Ferdinand est entré dans le commerce comme apprenti sans salaire chez Berlope et fils. Il y rencontre André. Au début de leur relation, ils s'entendent très bien. Mais le chef de Ferdinand lui en veut parce que le patron l'a interrogé personnellement à l'occasion de son engagement. Il réussit à élever André contre Ferdinand, en prétendant que Ferdinand veut lui prendre sa place. Ferdinand essaie de le persuader que ce n'est qu'un mensonge. Contre la résistance d'André, il se sent au bout de sa force. Alors il apprend par hasard qu'André lit la légende du roi Krogold, mais qu'il n'a qu'un seul exemplaire. Faute d'autre moyen, il décide de lui raconter la suite pour se réconcilier avec lui. D'abord, André reste rechigné, ne voulant pas que Ferdinand « l'ensorcelle ». Il se montre tout de même intéressé par le récit. La conséquence fatale arrive du fait qu'il veut « garder le charme des choses » malgré le frôlement qu'il entend approcher le long du couloir. Il a été ainsi saisi par le directeur qui avait toujours voulu le mettre à la porte en train de raconter une histoire à son copain. C'est tenter de dégrader son camarade au lieu de travailler sérieusement. Il sera mis bientôt à la porte, avec des réprimandes sur son dos. Son père considère désormais comme perdus tous les efforts de le remettre sur la bonne voie. Il lui dit: « Alors tu es encore plus dénaturé, plus sournois, plus abject que j'imaginai, Ferdinand? » (p637) Et pour sa mère, il devient comme son sort maudit: « Ma mère me regardait . . . *son maudit* . . . Elle se faisait une triste raison . . . Elle voulait plus m'abandonner . . . Puisque c'est évident que je finirais sur l'échafaud, elle m'accompagne jusqu'au bout. » (p639) De cette façon, son destin se décide et se précise dans la direction de l'abomination unanime.

Dans sa prochaine tentative de s'adapter au commerce, il prend garde de ne plus raconter d'histoire à son camarade de peur de subir un autre revers du même genre: « Avec le même j'ai fait gaffe! J'ai été extrêmement prudent, j'ai pas raconté d'histoires, je voulais me tenir à carreau . . . » (p653) Mais ce sont des précautions vaines. Comme si les malheurs étaient sur sa piste, il se fait entraîner dans une magouille tendue par la femme du patron et les deux collègues, et il perd son emploi avec une dette à rembourser.

Dans le collège anglais où il est envoyé pour apprendre une langue étrangère, il rencontre une femme admirable, Nora Merrywin, la femme du directeur:

« C'était une femme délicate, une vraie imaginative, notre gracieux ange . . . » (p724) Son mari est pourtant affreusement laid, mais Nora, « au contraire, elle émanait l'harmonie, tous ses mouvements étaient exquis . . . C'était un chame, un mirage . . . » (p729) Il tombe aussitôt amoureux d'elle. Mais il résiste contre son charme à coup de silence obstiné. Il refuse de parler. Quand il était petit, il se méfiait déjà de l'aveu de son sentiment intime: « J'aime pas moi, les questions. Je me renfrognais aussitôt . . . Avouer ça attire les malheurs » (p583) Il sait qu'une fois qu'il se mettra à parler, il avouera tout de suite son amour. Elle essaie de le faire parler et y réussit presque. Mais au dernier moment, il se retient en évoquant le souvenir des échecs antérieurs: « C'est toujours elle qui me relançait, qui voulait que je conversationne: « Good-Morning Ferdinand! Hello! Good-Morning! » . . . J'étais dans la confusion. Elle faisait des mimiques si mignonnes . . . J'ai failli tomber bien des fois. Mais je me repiquais alors dare-dare . . . Je me faisais revenir subitement les choses que j'avais sur la pomme . . . » (p715) Il doit se méfier aussi de son imagination qui pourrait l'entraîner dans une nouvelle situation critique: « Fallait que je reste sur mes gardes, l'imagination m'emportait, l'endroit était des plus songeurs avec ses rafales opaques et ses nuages partout. Il fallait se planquer, se reblinder sans cesse. » (p715)

Devant son refus formel de parler, tous les efforts ont échoué jusque-là. Nora tente le dernier moyen. C'est une histoire, un livre d'images: « Elle a fait encore un effort pour me dérider, me convaincre . . . Un après-midi, je la vois qui descend un livre avec nous à la promenade . . . Un gros, un énorme, un genre de la Bible par le poids, la taille . . . (. . .) Je peux pas m'empêcher de regarder . . . (. . .) . . . Il était plein d'images le livre, des magnifiques illustrations. » (p735) Il a beau ne comprendre presque pas l'anglais, il saisit le charme de l'histoire à force de regarder les images. Il va presque parler. Mais il se ressaisit au dernier moment. Tous les déboires qu'il avait subis à cause de son penchant pour l'histoire lui reviennent. Sa colère est immense: « J'en voulais plus moi, merde! des histoires! . . . J'étais vacciné! . . . Et le petit André alors? C'était pas lui, la crème des tantes? . . . Il m'avait pas fait grimper? Des fois? . . . La fine tournure de charogne! Je m'en rappelais pas moi des légendes? . . . Et de ma connerie? A propos? Non? Une fois embarqué dans les habitudes où ça vous promène? . . . Alors qu'on me casse plus les couilles! Qu'on me laisse donc tranquille! . . . Manger ma soupe, mon oignon! . . . J'aime mieux la caille

que des histoires! » (p736)

Préférer l'ennui à des histoires, ce n'est pourtant pas dans sa nature. Ce n'est qu'un réflexe de la peur qui indique qu'il n'a pas encore digéré ses défaites antérieures. La tentative de le faire parler était en vain. Quoique paisible en apparence, Nora avait du chagrin. Sa tristesse trouve un écho dans la description de l'eau: « On est restés près du pont... Six heures avaient déjà sonné... Elle regardait l'eau... (...) Elle est rauque l'eau, elle fait des bruits creux... des étranglements, dans des grands nœuds jaunes... Elle se penchait juste au-dessus Nora, et puis elle relevait vite la tête... Elle regardait là-bas, très loin, le jour qui sombrait derrière les maisons de la côte... Ça faisait une lueur sur son visage... Une tristesse qui faisait trembler tous ses traits... Ça montait, elle pouvait plus tenir, ça la rendait toute fragile... Ça la forçait de fermer les yeux. » (pp736-737)

Une certaine tension se fait sentir dans la description de l'eau. Elle est sinistre et moribonde. Il faut relever les expressions comme « des bruits creux », ou « des étranglements ». De même dans les petits gestes de Nora qui, cédant à la force néfaste ambiante, ferme les yeux, on sent une sorte d'abnégation. C'est la préfiguration de son sort. Maintenant qu'elle a touché le domaine de l'imaginaire sans atteindre pourtant à son but, son destin va se prononcer vite. Les écoliers partis en vacances de Pâques ne reviennent plus au collège, qui tombe subitement en ruine. Elle trouve alors inutile de se débattre contre son destin ingrat et se suicide en se jetant dans l'eau.

Nous nous sommes limité dans cet essai aux épisodes qui concernent les histoires de la chevalerie et de la bataille du Moyen Age. Nous ne nous sommes pas arrêté sur la symbolique de ces histoires, sauf que la légende du roi Krogold constitue un résumé de la vision de l'auteur. Céline déplore dans ses derniers romans la perte de cette légende. Vers la fin de la guerre, son appartement a été pillé et les brouillons de plusieurs romans ont été perdus. Seulement une centaine de pages de *Casse-pipe* ont été retrouvées. Quant à la légende du roi Krogold, on n'en a trouvé aucune trace. Sans doute, il a dit vrai, sans doute non. On ne sait pas. Tout ce qu'on peut imaginer des bribes éparpillées dans *Mort à crédit*, c'est une légende inspirée par la lecture des livres pour les enfants, plutôt que de la grande littérature du Moyen Age. Pour ce qui est de la mise en scène de son obsession, la constante est claire. Ceux qui touchent l'imaginaire risquent d'être persécutés.

Dans ce roman, il y a une féerie d'une autre espèce. C'est l'Exposition Universelle. Il s'agit d'une féerie moderne et artificielle avec des machines, des vitreries, des poussières, des gens affolés. Elle fournit au père du héros une occasion d'exercer son imagination pour en imposer aux voisins. Il en va de même du voyage en Angleterre. Mais ses séances des histoires mensongères aiguissent l'hostilité de la marchande en face et sont soldées par sa crise. La comparaison sera intéressante, mais cette fois, nous nous arrêtons ici.

FIN

* Pour les ouvrages cités, la référence est faite à :

La vie et l'œuvre de Philippe-Ignace Semmelweis, in *Cahiers Céline* 3, Gallimard, 1977

E. Y. (=Entretiens avec le professeur Y), Gallimard, 1976

Voyage au bout de la nuit, in *Romans I*, Bibliothèque de la Pléiade, 1962

Mort à crédit, in *Romans I*, Bibliothèque de la Pléiade, 1962

Rigodon, in *Romans II*, Bibliothèque de la Pléiade, 1974

Guignol's Band, Folio, Gallimard, 1951

Hommage à Zola, in *Cahiers Céline* 1, Gallimard, 1976

Qu'on s'explique . . ., in *Cahiers Céline* 1, Gallimard, 1976