

LES EXPRESSIONS ROMANESQUES DES PULSIONS DANS L'ŒUVRE DE CELINE**THE LITERARY EXPRESSIONS OF DRIVES IN CELINE'S BOOKS****Islam Abdessamad BETCHINE***¹**Radia BENSLIMANE**²¹Université Alger 2, Algérie²Université Alger 2, Algérie**Résumé**

Céline publie *Voyage au bout de la nuit* en 1932 et *Mort à crédit* en 1936, deux œuvres qui marquent un tournant dans la littérature moderne au lendemain de la Grande Guerre. Il s'agit d'y analyser les formes à travers lesquelles les pulsions se manifestent surtout que Céline considérait Freud comme : « notre grand maître à tous ». De fait, l'écrivain a trouvé dans les sujets et les concepts freudiens une nouvelle vision qui adhérait à son expérience de la vie : la guerre, la sexualité, la mort en font partie. D'abord, il s'agit de dégager les dimensions de la guerre, qui est un thème initiateur dans la narration célinienne, à travers d'abord la violence de la pulsion de mort, constamment présente dans l'œuvre, puis en se concentrant sur la pulsion sexuelle, que ni les mœurs ni la maladie en pleine guerre, n'entravent. Enfin, cette analyse du monde pulsionnel est complétée par la mise en évidence des formes du délire.

Mots-clés : Céline, pulsions, libido, délire, Freud**Abstract**

Celine published *Voyage au bout de la nuit* in 1932 and *Mort à credit* in 1936, two works that marked a turning point in modern literature after the Second World War. This study analyses the forms through which the drives manifest themselves, especially that Celine considered Freud as: "our great master of all." In fact, the writer found in Freudian subjects

* Auteur correspondant

and concepts a new vision that adhered to his experience of life including war, sexuality, death that are part of it. On the one hand, this study brings out the dimensions of the war, which is an initiating theme in the Celinian narration through the violence of the death drive, constantly present in the work, and on the second hand, it centers on the sexual drive which neither morals nor disease, in the midst of war, hindered. Finally, this analysis of the instinctual world is completed by highlighting the forms of delirium.

Keywords: Celine, drives, libido, delirium, Freud

Un principe régulateur, fédérateur, disparaissait peu à peu du paysage, au lendemain de la Grande Guerre, celui de l'Homme, héritage des Evangiles, reconduit par l'Humanisme et mis au service de l'industrialisme. La conception allait traverser donc, selon la célèbre formule de Nathalie Sarraute, « l'ère du soupçon ». Parmi les penseurs importants de cette ère, le père du concept d'inconscient, un certain Freud. Le bouleversement se révèle tellement décisif qu'il touche instantanément la Littérature.

Céline, au même titre que Freud, représente un tournant crucial, une métamorphose en littérature. En dépit de sa création stylistique et esthétique, il développe une narration selon une vision presque nihiliste, une mise en scène des événements majeurs de son temps. Reste qu'il y a entre l'écriture de Céline et les découvertes freudiennes des croisements intéressants.

Rappelons que la médecine a nourri les premières intentions de ces praticiens, avant que chacun emprunte la voie de ses ambitions. De même, Céline traverse le paysage littéraire de son époque tel un paria, un incompris. Un traitement identique semble accordé à Freud qui s'est vu huer et stigmatiser par ses collègues à cause de ses théories.

En effet, les deux hommes subissent la vindicte de la critique étant donné qu'ils ont indigné et scandalisé, l'un par ses idées, l'autre par ses écrits. En outre, Céline commence à écrire alors que les conceptions freudiennes sont encore toutes neuves en France, à titre d'exemple nous citerons deux livres majeurs de Freud : *Malaise dans la civilisation* est paru en 1930 et *Au-delà du principe de plaisir* (1920), Henri Godard nous indique que « [...] dans les années qui précèdent *Voyage au bout de la nuit*, paraissent en traduction française les écrits dans lesquels Freud, non sans relation avec la guerre, remanie ses théories pour faire place à une pulsion de mort » (Godard, 1981 : 1140).

Toutes ces relations nous amènent à nous interroger sur la proportion d'implication des concepts freudiens dans *Voyage au bout de la nuit* et *Mort à crédit*, autrement dit :

Quelles sont les manifestations romanesques de la pensée freudienne et de ses concepts psychanalytiques dans la prose célinienne ? Quelles correspondances pourrions-nous dégager entre Freud et Céline ?

Il s'agira dans un premier temps de montrer la primordialité de la guerre chez les deux auteurs en tant qu'élément déclencheur et libérateur de la pulsion de mort puis de la pulsion sexuelle. Dans un second temps, l'accent sera mis sur le délire comme vecteur de la narration chez Céline et dont la visée première est l'exploration de l'Inconscient.

1. LA GUERRE TERRAIN DE DIFFUSIONS DES PULSIONS

L'écriture célinienne puise énormément dans les traumatismes de la Grande Guerre, étant donné que *Voyage au bout de la nuit* s'ouvre sur des scènes de champs de bataille. Il s'agit dans cette première partie de montrer la concordance de la vision freudienne et célinienne de la guerre, avec comme principale répercussion le déchaînement des différentes pulsions (pulsion de mort et pulsion sexuelle) le long des écrits.

1.1. Une lecture freudienne de la guerre

Evoquer la guerre chez l'auteur de *Voyage au bout de la nuit*, c'est se résoudre à parler d'un profond

traumatisme qui ronge l'écrivain car, rappelons-le, Céline l'a vécu autant dans sa chair que dans son âme. Surtout que ce besoin d'écrire est indissociable, d'après l'auteur lui-même, de son expérience de la guerre : « “ Sans le maréchal des logis Destouches, il n'y aurait jamais eu Céline “ Déclare celui-ci en 1939 [à P. Ordioni]. Il faut comprendre que c'est par la guerre que s'est définitivement enraciné en lui, au plus profond, le besoin d'écrire »

De fait, le narrateur au début de son roman met en scène les affres de la guerre, alors il est tel un « puceau » découvrant son horreur comme on découvrirait « la volupté ». Cet événement va le conduire par la suite à ne considérer qu'un seul dévouement, celui du refus total de se plier au militarisme et au nationalisme criant de son époque.

A cet égard, l'incipit du roman offre une surprenante incongruité et légèreté qui contrastent avec les faits qui suivent. En effet, l'entame est laconique et déroutante : « ça a débuté comme ça. » (Céline, 1952 : 7). Ce qui relègue la guerre à un fait indéterminé, c'est presque un innommable, l'utilisation du « ça » permet au narrateur de dépersonnaliser ce phénomène traumatisant, ainsi ne pas nommer la guerre, c'est montrer également une mise en parenthèse et à distance de cette machine à souffrance, il est à considérer aussi que l'usage du « ça » révèle aussi un écœurement à l'encontre des faits éprouvants qui sont insupportables.

La phrase prise de bout en bout montre une sorte de fatalité face à laquelle on est impuissant. Une résignation du narrateur face à son expérience de la guerre avec en même temps un ancrage dès le début d'une légèreté stylistique et d'un jeu syntaxique, dépouillées de toute précision, ce qui donne l'impression que le narrateur montre du doigt cette chose indéfinissable, ce « ça » qu'est la guerre tout en restant muet. Un pronom démonstratif sans nom et sans objet préétabli.

Par ailleurs, en référence à la psychanalyse freudienne, on peut introduire une notion de la deuxième topique de l'appareil psychique, en relation

avec l'inconscient, qui est le « ça »¹, réservoir des forces instinctives qui pousse l'Homme à assouvir ses désirs, s'opposant aux décisions rationnelles. En effet, y-a-t-il une quelconque raison lucide pour que les hommes veuillent s'entretuer ?

Ce concept deviendra par la suite chez Freud, sous l'influence de la biologie de son temps, « les pulsions »². Effectivement, le fait est presque manifeste chez Céline qui est médecin de vocation, il s'agit constamment dans son roman de remous internes provoqués, de près ou de loin, par la guerre. Il la définit comme telle : « la guerre en somme c'était tout ce qu'on ne comprenait pas » (1952 : 12), ce qui légitime en quelque sorte toute sa démarche rédactionnelle pour explorer les séquelles de la guerre.

A la tête de cette exploration on décèle cette impression du narrateur : « Justement la guerre approchait de nous sans qu'on s'en soye rendu compte et je n'avais plus la tête très solide » (Céline, 1952 : 9).

Force est de relever qu'il y a deux points importants dans cette citation : l'effet surprenant de la guerre et le trouble qu'elle provoque chez le narrateur, avant même qu'elle ait eu lieu. Il commence à chanceler de « la tête », sans raison évidente tout en gardant son instinct de survie.

Une autre séquence dévoile toute la monstruosité de la guerre, dissimulée dans les tréfonds de l'âme humaine : « Qui aurait pu prévoir avant d'entrer vraiment dans la guerre, tout ce que contenait la sale âme héroïque et fainéante des hommes ? A présent, j'étais pris dans cette fuite en masse, vers le meurtre en commun, vers le feu... ça venait des profondeurs et c'était arrivé » (Céline, 1952 : 14).

¹ Voir : Paul Ricoeur, *De l'interprétation Essai sur Freud*, Editions du Seuil, 1965, p.425 : « c'est la force expressive du mot « ça » -plus encore que du terme d'inconscient- de nous garder de ce réalisme naïf qui reviendrait à donner une conscience à l'inconscient [...] L'inconscient est ça et rien que ça. »

² Voir : Louis Althusser, *Psychanalyse et sciences humaines*, Librairie Générale Française. 1996, p.25 : « Freud expose sa théorie analytique, dans des concepts importés qui ont été empruntés à la biologie d'une part, à la théorie énergétique de la physique d'autre part

De fait, Bardamu, le protagoniste, découvre avec effroi les « profondeurs » de l'âme humaine où les hommes ne sont pris que dans ce désir collectif et macabre du « meurtre ». Le mot « profondeurs » est un terme renvoyant à la psychologie, voire à la psychanalyse, qui rappelle la « psychologie des profondeurs » (Universalis, en ligne) qui désigne la part de l'inconscient de l'Homme, dont l'importance ne reste plus à démontrer.

Autrement dit, la guerre a permis de révéler aux yeux de Bardamu, derrière les valeurs de l'héroïsme et du patriotisme, un tout autre individu animé par des forces destructrices et archaïques au sens où elles gommant la part civilisée du citoyen, qui est censé être sensible à la culture et aux valeurs humanistes ; un parallèle peut être établi avec Freud, en raison de la description métaphorique qu'il fait de la guerre: « Elle emporte les couches d'alluvions déposées par la civilisation et ne laisse subsister en nous que l'homme primitif »¹ (Freud, 1968 : p.266).

Néanmoins, la guerre ne fait pas émerger cet homme primitif que décrit Freud sans qu'il y ait un déchaînement de pulsions, dont la plus centrale est la pulsion de mort. Ainsi, tout ce qui est de l'ordre du rationnel et de l'émotionnel disparaît au profit des pressions pulsionnelles, ce type de ressorts est affirmé par Bardamu, sans, en revanche, être compris par d'autres personnages comme Lola. Il l'exprime crûment comme suit :

Nous nous comprîmes tout de suite, mais pas complètement toutefois, parce que les élans du cœur m'étaient devenus tout à fait désagréables. Je préférais ceux du *corps*, tout simplement. Il faut s'en méfier énormément du cœur, on me l'avait bien appris et comment ! à *la guerre*.² (Céline, 1952 :49. C'est nous qui soulignons.)

La guerre semble avoir ôté au protagoniste tout sentimentalisme et toute lucidité puisque les pulsions deviennent maîtresses de son parcours ; il ne va plus entendre que la voix du « corps », qui se manifeste sous différentes formes au cours du récit.

1.2. La pulsion de mort

A bien considérer l'œuvre de Céline, on croirait à une litanie de la mort tant ses récits sont imprégnés de sa présence et tant ses personnages infléchissent fatalement devant ce dénouement tragique: « *La vérité de ce monde, c'est la mort* » Comme il l'affirme.

Le récit commence avec cette urgence de la guerre où tout le monde est pressé de se tuer, Bardamu est attiré à son insu par un régiment, à cause duquel il découvre très vite les charniers : « Ces soldats inconnus nous rataient sans cesse, mais tout en nous entourant de mille morts, on s'en trouvait comme habillés. Je n'osais plus remuer » (Céline, 1952 : 13).

Bardamu est persuadé que le désir profond qui anime la masse des hommes est de se tuer et que la guerre leur offre une machine qui broie des vies entières. En un mot, l'Homme est un réservoir fabuleux de folie meurtrière: « Je savais moi, ce qu'ils chercheraient, ce qu'ils cachaient avec leurs airs de rien les gens. C'est tuer et se tuer qu'ils voulaient, pas d'un seul coup bien sûr, mais petit à petit [...]. » (Céline, 1952 : 270)

De toute évidence, Céline ne considère la vie qu'à condition d'accorder toute la plénitude de la mort à l'existence : « La vie c'est ça, un bout de lumière qui finit dans la nuit. Et puis, peut-être qu'on ne saurait jamais, qu'on trouverait rien. C'est ça la mort. »¹ (Céline, 1952 : 340)

Par ailleurs, cette puissance silencieuse nécessite avant tout une conscience aigüe, un rappel constant de notre condition, face à laquelle la résistance reste permanente (notamment grâce à la littérature) : « Céline ne cesse jamais d'être en proie au sentiment que la vie n'est rien d'autre qu'un combat de chaque minute contre la mort » (Godard, 2014 : 170).

Il suffit de s'appesantir sur les deux premiers romans de Céline pour constater que ce sont des scansions de la mort, étant donné qu'elle n'est jamais absente ; les titres, qui sont des concentrations thématiques, annoncent la couleur que les trames narratives confirment par la suite.

En guise d'illustration, à travers le titre *Voyage au bout de la nuit* (désormais *Voyage*) il est aisé d'identifier la nuit à la mort, ne serait-ce que grâce à cette mention au sein du roman où il décrit la vie comme « [...] un bout de lumière qui finit dans la nuit » (Céline, 1952 : 340).

A propos de *Mort à crédit*, malgré l'ambiguïté du titre, qui joue sur la réversibilité sémantique de l'énoncé, la mention de la mort est explicite et mise en exergue, la mettant ainsi au cœur du roman. Il y a aussi une forme de tragique adouci que renferme ce titre.

En ce qui concerne la narration, les personnages connaissent des morts tragiques avec parfois des effusions organiques et des altérations corporelles, car le corps (l'homme) est finalement pour Céline « [...] que de la pourriture en suspens » (1952 : 426).

Pour le *Voyage* le récit s'ouvre sur un charnier qui ne ménage aucune sensibilité : « Le cavalier n'avait plus sa tête, rien qu'une ouverture au-dessus du cou, avec du sang en dedans qui mijotait en glouglous comme de la confiture dans la marmite » (Céline, 1952 : 17).

L'auteur décrit cet écoulement de sang en le comparant à une confiture qui bouillonne, qui mitonne ; ainsi l'atténuation et la transformation de cette substance en confiture renseigne sur la volonté de reléguer l'horreur au grotesque.

A l'instar de cette scène où le sang dégouline de partout, il y a aussi l'agonie d'une cliente, « [...] avec du goût pour les coïts comme peu de femelles en ont », qui à force d'avortements, se trouve dans un état alarmant : « Ça faisait "glouglou" entre ses jambes comme dans le cou du colonel à la guerre » (Céline, 1952 : 260).

Par ailleurs, il y a aussi la mort volontaire, dans *Mort à crédit*, avec le suicide atroce de Courtial des Pereires. Cette mise en scène de l'horreur, en décrivant un corps déchiqueté, dévoile un aspect grotesque, au même titre que la description du soldat, la tête est presque entièrement détruite, le visage est éclaté et le menton pareil à une éponge :

Là j'ai discerné alors en plein...au beau milieu de la chaussée, une espèce de gros paquet...Y avait pas d'erreur !... [...] Il était tout

racorni le vieux... ratatiné dans son froc... Et puis alors c'était bien lui ! Mais la tête était un massacre ! Il se l'était tout éclatée... Il avait presque plus de crâne... A bout portant quoi !... Il agrippait encore le flingue... Il l'étreignait dans ses bras... Le double canon lui rentrait à travers la bouche, lui traversait tout le cassis... ça embrochait toute la compote... Toute la barbaque en hachis !... en petits lambeaux, en glaires, en franges... Des gros caillots, des plaques de tifs... Il avait plus de châsses du tout... Ils étaient sautés... Son nez était comme à l'envers... C'est plus qu'un trou sa figure... avec des rebords tout gluants... et puis des rigoles qui suintaient jusqu'à l'autre côté de la route... Surtout ça coulait du menton qu'était devenu comme une éponge... Y en avait jusque dans le fossé... (Céline, 1976 : 557).

Il y aussi, dans les romans de Céline, des morts douces et des disparitions sans sang ni dégâts corporels, des personnages auxquels Ferdinand est manifestement très attaché, telle la Grand-mère Caroline :

Elle gémissait tout doucement, elle marmonnait de la douleur [...] Alors, j'ai entrevu Grand-mère dans son lit dans la pièce plus loin... Elle soufflait dur, elle raclait, elle suffoquait, elle faisait un raffut infect [...] Sur le lit, j'ai bien vu comme elle luttait pour respirer. Toute jaune et rouge qu'était maintenant sa figure avec beaucoup de sueur dessus, comme un masque qui serait en train de fondre... (Céline, 1976 : 102).

Ensuite, il y a également le suicide de Nora, la femme du précepteur Merrywin, dont les cris crèvent le silence de la nuit devant un Ferdinand impuissant :

En effet ! je l'aperçois bien... c'est une tache...ça vacille à travers les ombres... Une blanche qui virevolte... C'est la même sûrement c'est ma folle ! Voltige d'un réverbère à l'autre...ça fait papillon la charogne !... Elle hurle encore par-ci, par-là, le vent rapporte les échos... Et puis un instant un cri inouï, alors un autre, un atroce qui monte dans toute la vallée [...] les sirènes se mettent à mugir... C'est un vacarme [...] Elle est emmenée dans les remous... (Céline, 1976 : 280-281).

Comme dernière illustration de la déterminante présence de la mort dans les romans de Céline, on évoquera cette altercation choquante entre Ferdinand et son père, où il manque peu de le tuer :

Je me passe mes deux mains sur la bouille... Je vois tout drôle alors d'un seul coup !...Je veux plus voir... Je fais qu'un bond... Je suis dessus ! Je soulève sa machine, la lourde, la pesante... Je la lève tout en l'air. Et plac !... d'un bloc là vlac !... je la lui verse dans la gueule ! [...] Il faut que je le termine le fumier salingue ! Pouac ! Il retombe sur le tas [...] Je vais lui crever toute la gueule... Je le ramponne par terre... Il rugit... Il beugle... ça va ! (Céline, 1976 : 333-334).

La rare violence qui est mise en scène dans cet extrait entre un fils et son père montre bien la facilité avec laquelle l'auteur joue sur cette pulsion de mort qui va littéralement *pousser* Ferdinand à vouloir en finir avec lui dans un moment d'inconscience et ira même jusqu'à s'en prendre (dans la même séquence) à Madame Hortense qui appelle au secours immédiatement : « Elle ameute... Elle piaille jusqu'en haut... “ A l'assassin ! A l'assassin !...” »

Cette scène s'ajoute au long inventaire de morts et de pulsions meurtrières et ravageuses dans l'œuvre dont le ressort direct est la guerre. Par conséquent, il semble que Freud soit déterminant pour situer la vision de l'auteur, laquelle met l'accent sur la pulsion de mort :

Céline s'approprie la pulsion de mort freudienne, pulsion non seulement homicide mais encore suicidaire, et justifiée par la biologie [...] [il] a lu Au-delà du principe de plaisir (1920), inspiré par les traumatismes de guerre et traduit en 1927 (Tadié, 2007 : 692).

Ainsi, la pulsion de mort constitue une constante et une composante importante de l'œuvre, qui puise ses sources dans l'événement primordial et traumatisant de la guerre. Ce que confirme également Henri Godard en citant les influences majeures de Céline : « Or, dans les années qui précèdent *Voyage au bout de la nuit*, paraissent en traduction française les écrits dans lesquels Freud, non sans relation avec la guerre, remanie ses théories pour faire place à une pulsion de mort » (Godard, 1981, 1140).

En dépit de cette présence souveraine de la mort dans l'œuvre de Céline, la pulsion sexuelle se distingue aussi par sa récurrence et son traitement,

ce qui n'a pas échappé à la critique à l'époque de la sortie de *Mort à crédit*.

1.3. La pulsion sexuelle

Céline a très tôt subi la stigmatisation académique et critique en raison de ses scènes romanesques pour le moins crues et les formules argotiques et grivoises, sachant que *Mort à crédit* est resté sous le coup de la censure jusqu'en 1986, tant les scènes sexuelles envahissent le roman. Avant même *Mort à crédit*, le *Voyage* ne se contentait pas seulement de faire référence à la sexualité, il établissait des rapports entre la guerre et la pulsion sexuelle : « [...] ils devenaient à mesure que la guerre avançait, de plus en plus vicieux. Tout de suite j'ai compris ça en rentrant à Paris et aussi que leurs femmes avaient le feu au derrière [...] » (Céline, 1952 : 48). Parmi ces femmes, il rencontre Lola le jour où il est décoré d'une médaille au nom de sa bravoure, cet héroïsme qui va très vite s'effilocher : « C'est même à cette occasion, qu'au foyer de l'Opéra-Comique, j'ai rencontré la petite Lola d'Amérique [...] » (Céline, 1952 : 49).

La distinction de Bardamu ne la contente que temporairement puisqu'elle le cocufie avec d'autres officiers dont « [la] concurrence était redoutable, armés qu'ils étaient eux, des séductions de leur Légion d'honneur » (Céline, 1952 : 53). Ce désir dépasse ces vaillants soldats étant donné qu'elle le projette sur la France « [qui] demeurait [pour elle] une espèce d'entité chevaleresque [...] dangereusement blessée et à cause de cela même très excitante » (Céline, 1952 : 52).

Citons aussi l'exemple des infirmières de l'Asile, où séjourne Bardamu, lesquelles traitaient uniquement des rescapés de la guerre pour peut-être « [...] se marier avec un de [nos] aimables officiers... » (Céline, 1952 : 88).

Bestombes, le médecin de Bardamu, se permet même d'expliquer d'une manière scientifiquement comique cet impact de la guerre sur le désir

sexuel, la désignant comme une « fringale érotique» lorsque le patient, en cours de guérison, redécouvre l'enthousiasme des champs de bataille :

Dupré donne d'autre part, dans sa terminologie si imagée et dont il avait l'apanage, le nom de " Diarrhée cognitive de libération " à cette crise qui s'accompagne chez le sujet d'une sensation d'euphorie très active, d'une reprise, entre autres, très notable du sommeil [...] enfin un autre stade : suractivité très marquée des fonctions génitales ; à tel point qu'il n'est pas rare d'observer chez les mêmes malades auparavant frigides, de véritables "fringales érotiques" (Céline, 1952 : 92)

Quant à *Mort à crédit*, il y a tant et si bien un investissement de l'œuvre par la sexualité qu'elle en devient un pivot :

Le sexe, dans Mort à crédit, est agressivement présent. Des expériences personnelles et professionnelles de Ferdinand dans le prologue aux habitudes intimes de Courtial, en passant par les révélations et incitations précoces auxquelles le garçon est confronté jusqu'à son initiation par la Gorloge, le sexe est une donnée obsédante de l'histoire, et évoquée toujours de manière à choquer (Godard, 1981 :1321).

Aussi, il semble, grâce à sa correspondance, que Céline accorde, durant la période de rédaction de *Mort à Crédit*, une grande importance à Freud, les propos d'Henri Godard viennent corroborer cela : « Les années où Céline l'écrit sont celles où il est le plus vivement intéressé par Freud, où il le lit et se réfère à lui [...] » (Godard, 1981 : 1324).

Effectivement, une seule scène suffit, selon nous, à rendre compte de l'expression de la pulsion sexuelle dans sa dimension la plus massive dans le roman, celle de la description de la relation entre Antoine, l'apprenti orfèvre, et l'épouse, bien enveloppée, de Gorloge :

C'était tout mouillé autour... Antoine il venait buter dur en plein poitrail... chaque fois ça claquait... Ils s'agitaient comme des sauvages... Il pouvait sûrement la crever de la manière qu'il s'élançait [...] Elle faisait un bruit comme une forge... Je me demandais s'il allait pas la tuer ?... La finir sur place ?... (Céline, 1976 : 184).

Il semble que le jeune Ferdinand soit troublé à la vue de cette scène et ne comprenne pas la manifestation de tant de violence et de sauvagerie. Un

moment Il craignait la mort de Mme Gorloge, mais il constate finalement qu'il « y a pas eu de drame ni de cadavre... Ils sont ressortis tout contents... » (Céline, 1976 : 185).

Selon nous, cet aspect morbide de l'acte sexuel est dû à un parti pris de l'auteur, où la pulsion de mort domine la pulsion sexuelle.

Compte tenu de l'insistance sur la mort dans cette scène qui se veut uniquement sexuelle, il est important de rappeler qu'il y a chez Freud une référence équivalente sur le transfert de la pulsion de mort en pulsion sexuelle, étant donné qu'il assure, d'une part, que la tâche de la libido est « de rendre inoffensive cette pulsion destructive » et il ajoute qu'elle « se nommerait alors pulsion de destruction, pulsion d'emprise, volonté de puissance. Une partie de cette pulsion est placée directement au service de la fonction sexuelle où elle a un rôle important. »¹ (Grumberger, 1980 : 146). Autrement dit, la pulsion sexuelle trouve une partie de ses ressources dans la pulsion de mort.

Ainsi, la sexualité représente une donnée indispensable de l'œuvre célinienne et la maladie ne l'entrave pas, tout au contraire, elle la stimule, à tel point qu'après même être « tombé malade, fiévreux, rendu fou », en un mot délirant, en plein asile, Bardamu se consacre encore au coït, il en donne même une considération grivoise et cocasse : « Dans cette cuisine-là, celle du derrière, la coquinerie, après tout, c'est comme le poivre dans une bonne sauce, c'est indispensable et ça lie » (Céline, 1952 : 62)

En somme, l'acte sexuel dans sa dimension la plus crue, traverse l'œuvre avec une insistance qu'on croirait cathartique, des tribulations amoureuses de Bradamu dans le *Voyage avec Lola*, Musyne et toutes les autres, au jeune Ferdinand qui arbore les rivages du coït dans *Mort à crédit* en décrivant son initiation sexuelle avec madame Gorloge jusqu'aux fantasmes lancinants sur Nora, qui finit par se donner la mort après lui avoir rendu visite. Ferdinand vit cette pulsion entre la violence et la mort, l'écoeurement et la jouissance comme une fresque aux allures

baroques. Le délire trouve aussi une place prépondérante dans l'œuvre célinienne, il se manifeste très explicitement dans la narration.

2. LE DELIRE AU CENTRE DE LA NARRATION

Au rang des dimensions narratives des romans, le délire a une place primordiale et cardinale, les personnages sont ainsi en état d'hystérie, de fièvre ou en état littéralement d'hallucinations. Il est divisé entre un délire « malheureux » du protagoniste et un délire niais et heureux des autres personnages.

2.1. Le délire tragique du protagoniste

De toute évidence, l'univers célinien n'est pas uniquement un spectacle de pulsions, il est investi aussi par la puissance du délire. Il permet d'envelopper son monde romanesque d'une atmosphère presque hystérique et d'emporter la narration dans un mouvement de déraillement.

A l'origine, le mot délire vient de *delirium* de *delirare* en latin, qui veut dire sortir du sillon¹ (Godfryd, 1993 : 27). Ainsi, la subtilité de Céline se trouve dans la réunion homogène de toutes ces dimensions entre les pulsions et le délire ce qui donne un univers romanesque déformé qui s'éloigne du réalisme et du vérisme.

De fait, André Gide notait que: « Céline ne peint pas la réalité, il peint les hallucinations que la réalité suscite. »² (Laurence Tacou, 2007 : 165) si bien que Bardamu dans *Voyage au bout de la nuit* est comme « [...] placé sur des rails dont il ne peut sortir qu'en " déraillant " » (Laborit, 1976 : 78).

Le protagoniste se voit ainsi contraint à un certain délire qui, selon lui, est aux racines même de la vie : « [...] Comme la vie n'est qu'un délire tout bouffi de mensonges plus qu'on est loin et plus qu'on peut en mettre dedans des mensonges et plus alors qu'on est content, c'est naturel et c'est régulier » (Céline, 1952 : 207).

Ce délire n'est pas exceptionnel, il ponctue les pérégrinations de Bradamu, en commençant du Stand des nations avec Lola juste après la guerre : « Allez-vous-en tous ! que je les ai prévenus. Foutez le camp ! on va tirer ! Vous tuez ! Nous tuer tous ! » (Céline, 1952 : 59).

Puis, il cède à la fièvre, au milieu de l'Afrique à Bikomimbo :

A partir du quatrième jour, je n'essayais même plus de reconnaître le réel parmi les choses absurdes de la fièvre qui entraient dans ma tête les unes dans les autres en même temps que des morceaux de gens et puis des bouts de résolutions et des désespoirs qui n'en finissent pas (Céline, 1952 : 178).

Enfin, la scène avec Tania intervient au-dessus de Paris avec un cortège de manifestations hallucinatoires qui évoquent les morts, une sorte de rescapés du passé : « Derrière la Pérouse, c'est la grande ruée du ciel. Une abominable débâcle, il en arrive tournoyants des fantômes des quatre coins, tous les revenants de toutes les épopées... » (Céline, 1952 : 368).

Au reste, Bradamu, lui-même, affirme son manque de lucidité avec des mots presque dérisoires : « Sans chiqué, je dois bien convenir que ma tête n'a jamais été très solide » (Céline, 1952 : 102).

Tout compte fait, entre la fièvre et les divagations, Bradamu n'a plus le même contact au monde qui l'entoure, il s'abandonne alors au délire et prend goût à ses vertiges plaisants étant donné qu'il devient une norme de la narration: « Tout se passe comme si le délire de Bradamu ne paraissait en réalité au lecteur que comme un *dérèglement supérieur* de l'écriture romanesque à laquelle il s'est habitué » (Vitoux, 1973 : 101).

C'est ainsi qu'à plus forte raison nous constatons les ramifications de ce dérèglement dans *Mort à crédit* où le récit lui-même est construit à la base d'un délire dans la mesure où nous retrouvons le narrateur dès le prologue commençant à divaguer sous le coup de la fièvre. Il se laisse envahir par les visions : « Elle veut que je délire avec elle [...] Par le travers de l'Etoile mon beau navire il taille dans l'ombre...chargé de toile jusqu'au trémat... Il pique droit sur l'Hôtel-Dieu... La ville entière sur le Pont, tranquille... Tous les morts je les reconnais... » (Céline, 1976 : 45)

Il s'agit, comme le résume brièvement Philippe Muray, pour Céline « [...] de faire monter l'effervescence narrative. De se retrouver possédé. En état de vision » (Muray, 2001 : 243).

2.2. Les délirants de l'univers célinien

Effectivement, le roman regorge de situations qui installent une confusion en raison de leurs caractères insensés et décalés. Ainsi, le délire produit dans la narration des personnages complètement décentrés du monde dans lequel ils vivent et qui essayent de concrétiser leurs chimères jusqu'au bout. Ce qui conduit par exemple le père à se confronter à Ferdinand dans une bagarre presque mortelle, ou ce qui amène Nora, l'épouse du précepteur Merrywin à s'abandonner furtivement et fiévreusement dans les bras du jeune Ferdinand avant de se donner la mort, Courtial aussi est un délirant puisqu'il est persuadé de son rôle primordial dans l'essor de l'humanité et finit par se suicider au nom de cette illusion. Malgré l'in vraisemblance de ses projets, il persiste à vouloir transformer le monde selon sa vision jusqu'à son échec cuisant où lui aussi décidera d'en finir en se suicidant.

Ce qui veut dire que le protagoniste est constamment entouré de délirants, lui-même échappant difficilement à ce délire généralisé :

Mort à crédit est une constellation de délires. Aussi tout le monde y est-il heureux, malgré les apparences, sauf le jeune narrateur, insuffisamment doué d'illusions, abruti de malheurs, contre qui tous les délirants s'acharnent à la poursuite des chimères qui constituent pour eux la seule réalité. Délire paternel transformant en Néron domestique ce minable petit employé, délire maternel qui sublime l'échec commercial en sainteté du petit commerçant, délire de Courtial qui transforme le monde en un Concours Lépine gigantesque, pour ne citer que les divagations qui marquent le plus profondément l'éducation de Ferdinand. (Beaujour, 2007 : p 244).

Céline, à travers son monde romanesque aux multiples délires, ne soutient pas le culte de l'ordinaire et de la normalité, ses protagonistes vivent différemment cette conformité au délire, eux aussi sont des violents et des délirants (Vitoux, 1973 : 207) mais à leur manière, car leurs quêtes du délire est toujours inachevée, jamais jusqu'au-boutiste, elle se résume à des rebonds successifs d'un délire à un autre, ponctuée

de fuites sans jamais céder au vertige absolu, ainsi le protagoniste « [...] semble démontrer son propre bon sens dans sa quête malheureuse du délire, puisqu'il ne parvint jamais à l'ériger en vérité définitive [...] »¹ (Beaujour, 2007 : 245).

D'autant plus que ce délire permet de révéler la facticité des autres délires : « [...] Le délire célinien –celui qui entraîne à leur tour ses lecteurs – permet au contraire de démonter l'imposture de tous les délires ordinaires, de toutes les illusions bienheureuses et cela tout en soulageant peut-être, car telle est son unique vertu ! » (Vitoux, 1973, 207).

D'autre part, Julia Kristeva considère ce voyage au bout du délire comme : « Un délire qui empêche, littéralement, de devenir *fou*, car il diffère l'abîme insensé qui menace cette traversée de l'identique qu'est l'écriture... » (1980 : 160).

Par conséquent, il semble que cette mise en déraillement du monde romanesque soit une caractéristique bien célinienne, où ses protagonistes naviguent dans un monde peuplé de délires, « Et c'est pourquoi il faut sans doute parler désormais –à propos de l'auteur du Voyage, de Mort à Crédit et de bien d'autres livres encore [...] d'une littérature du délire » (Vitoux, 1973 : 206).

Evidemment, cette recherche du délire, sous toutes ses formes, n'est pas sans ignorer la littérature freudienne, Céline ne la nie pas, il la revendique et affirme que « [...] l'exploration des "délires" de l'inconscient est désormais la raison d'être de la littérature » (Godard, 1981 : 1324).

Ce qui a dévoilé à Céline un nouveau gisement artistique extrêmement riche à explorer et à exploiter, avec tout ce qu'il implique comme difficultés et révélations, grâce auquel son univers romanesque se ramifie et se diversifie. Ce défi relevé par l'auteur, parmi tant d'autres, a permis à la littérature de se ressourcer au plus près des découvertes en sciences humaines.

Autrement dit, l'écrivain peut être considéré comme l'un des premiers à avoir mis en scène les explorations de l'Inconscient qu'a effectué Freud. La filiation est clairement établie dans une de ses correspondances : « Le délire, il n'y a que cela et notre grand maître à tous, c'est Freud. »¹ (Dauphin, 1981 : 88)

En définitive, il est question chez Céline, avant toute chose de la guerre comme un fait marquant et perturbant qui engage les personnages dans la voie des pulsions. Pulsion de mort en premier lieu, puis la pulsion sexuelle exacerbée par la guerre, ces manifestations romanesques rejoignent les considérations freudiennes, comme également le délire, en dernier lieu, qui touchent toute la narration, sans toutefois que les protagonistes s'y enferment comme un idéal.

En somme, Céline ne pouvait faire l'économie de Freud, comme la pensée moderne ne l'a pas faite, au rang de laquelle nous retrouvons un Bachelard, un Barthes ou une Kristeva. A la différence que Céline était l'un des premiers à mesurer l'importance de cette découverte de l'Inconscient et toutes les forces qui gravitent autour du désir, au nom de la littérature. La coïncidence était double, celle de l'époque (Grande Guerre, crise du concept de l'Homme, machine capitaliste et colonialiste) et celles des publications des essais de Freud (*Considérations sur la guerre et sur la mort* 1915, *Au-delà du principe de plaisir* 1920, *Malaise dans la civilisation* 1930). Cependant, rappelons que la littérature ne se résume pas à une simple litanie des analyses psychanalytiques ou à un mimétisme littéraire d'une discipline, la prose et le style céliniens ne sont pas réductibles aux considérations freudiennes. En un mot Céline a écrit « [...] avec une souveraine indifférence à l'égard de l'académisme, avec un sens exceptionnel de la vie et de la langue [...] » (Trotsky, 2007 : 241)

BIBLIOGRAPHIE

Althusser, Louis. 1996. *Psychanalyse et sciences humaines* : Librairie Générale

Française.

Céline, Louis-Ferdinand. 1981. *Romans*, Tome I : Bibliothèque de la Pléiade.

Céline, Louis-Ferdinand. 1976. *Mort à crédit* : Gallimard.

Céline, Louis-Ferdinand. 1952. *Voyage au bout de la nuit* : Gallimard.

Dauphin, Jean-Pierre. 1981. *Cahiers Céline*, tome I, coll. Cahiers de la NRF :

Gallimard.

Freud, Sigmund. 1968. *Considérations actuelles sur la guerre et sur la mort* in *Essais de psychanalyse* : Petite bibliothèque Payot.

Godard, Henri. 2014. *A travers Céline, la littérature*, Paris : Gallimard.

Godfryd, Michel. 1993. *Vocabulaire psychologique et psychiatrique* : Presses universitaires de France, Que sais-je.

Grumberger, Bela. 1980. *Les pulsions : Amour, faim, vie et mort*, découvertes de la psychanalyse : Editions TCHOU.

Kristeva, Julia. 1980. *Les pouvoirs de l'horreur, essai sur l'abjection*, Paris : Editions du seuil.

Laborit, Henri. 1976. *Eloge de la fuite*, Paris : Editions Robert Laffont, S.A.

Muray, Philippe. 2001. *Céline*, Paris : Gallimard.

Ricœur, Paul. 1965. *De l'interprétation Essai sur Freud* : Editions du Seuil.

Tacou, Laurence. 2007. *L.-F. Céline*, Paris : Editions de l'Herne.

Tadié, J.- Y. 2007. *La littérature française, dynamique et histoire*, tome II, folio essais : Gallimard.

Vitoux, Frédéric. 1973. *Louis-Ferdinand Céline Misère et Parole* : Gallimard.