

Romans d'«espaces en perdition»: voyage au cœur des territoires carnavalesques céliniens

Mindié, Manhan Pascal *

Université Allassane Ouattara de Bouaké, Côte d'Ivoire

Reçu: 18.05.2013

Accepté: 22.12.2013

Résumé:

Le présent article évoque le problème des «espaces en perdition» chez L-F. Céline, dont les romans, qui se structurent autour de la question spatiale, nous proposent des lieux cruels, des mondes sanguinaires aux allures de l'enfer dantesque. Ces territoires, qui apparaissent comme des univers toujours en proie à un cataclysme originaire ou au délabrement, rappellent à l'esprit la fin du monde, celle du paradis terrestre. Ces espaces en perdition tiennent lieu alors de gouffre, de prison, de torture, de souffrance, de châtement. De façon claire, ce sont des mondes de perversion qui dévorent, dénudent et désarment les corps représentés.

Mots clés : Espaces, Territoires, Violence, Carnavalesque, Sites, Chronotope, Cruauté

Introduction

La notion de voyage est au cœur de l'expression romanesque de Céline. Elle implique que de *Voyage au bout de la nuit* à *Rigodon*, l'écrivain a montré son rattachement au genre picaresque. Le narrateur de ces récits éprouve des difficultés à se trouver un espace de bonheur et de liberté, faisant des territoires parcourus des espaces de perdition, des espaces précaires de décomposition et d'ensevelissement de l'homme. Ainssi, le héros est-il sans cesse en proie à une quête inlassable à travers l'espace, démontrant que le roman de Céline, une longue traversée rocambolesque du monde contemporain dans laquelle il y a peu de regards attendris, encore moins d'expressions d'attachement au lieu d'existence. «Le tableau des mondes» (Verdager, 1988 : 29) manifeste cruauté, désespoir, dissolution et constitution du «non-espace» (), comme si le romancier a décidé de profaner, de désacraliser ou de

détruire les formes canoniques du cadre de vie de ses personnages, pour en faire des espaces carnavalesques, des lieux «homicidaires» (Harel, 2008 : 168).

Mais qu'en est-il effectivement des représentations d'espaces en proie à la précarité dans ces romans? Comment se présente alors l'espace du voyage au bout de la déshérence? Quels discours les narrateurs tiennent-ils sur ces milieux? La description est-elle inconvenante?

Cette étude se veut surtout l'étude de la surface, c'est-à-dire de l'espace, en tant que «forme a priori où se dessine tout trajet imaginaire» (Durant, 1969 : 480). Elle permet de faire «le constat d'une inanité de la forme et du lieu» (Harel, 2008 : 207) en France, en Afrique, en Amérique et en Angleterre.

*mindypascal@yahoo.fr

I. La France, un théâtre d'opérations militaires et une «aire de jeux» carnavalesques

Dans *Voyage au bout de la nuit*, la France se décompose en plusieurs microcosmes ruraux (Noirceur-sur-le lys, le Bois de Boulogne) et urbains (Paris, Nancy, Toulouse et Vigny). Les milieux ruraux sont synonymes de champs de bataille, mettant à nu les menaces de mort et toutes sortes de dangers et de démesures. Ces théâtres d'opérations militaires sont sources de fêtes sanglantes et macabres, projetant une image grandiose et grotesque des zones rurales. Et la vision chaotique de ces lieux apparaît dans le spectacle brutal de l'étripage et du dépeçage des humains, avec l'étalement des tripes sous forme de «pagaïe» : «Il y en avait pour des kilos et des kilos de tripes étalées, de gras en flocons jaunes et pâles, des moutons éventrés avec leurs organes en pagaïe, suintant en ruisselets ingénieux dans la verdure d'alentour» (Céline, 1952 : 32).

«L'image de désordres des chairs, des entrailles exposées à l'air libre et de l'étalage au dehors de ce qui devrait être contenu à l'intérieur» (Verdaguer, 1988 : 184) montre que Céline place toujours son lecteur dans un décor malsain, fait de perversions grotesques. De plus, ce spectacle nauséux implique la décomposition et de déliquescence générale du corporel. En effet, au désordre viscéral s'associe la liquidité, avec l'image grotesque du sang répandu à travers les herbes : «Et puis du sang encore et partout, à travers l'herbe, en flacons molles et confluentes qui cherchaient la bonne pente» (Céline, 1952 : 32). Les combats d'une rare violence sont alors assimilables à une sorte de foire de sang.

L'on a l'impression que le romancier transpose dans son roman un décor forain où la fête et le carnaval tournent au vinaigre. Les zones rurales, théâtres d'opérations militaires sont marquées par l'obsession de la décadence inscrivant l'écriture romanesque célinienne dans la «tradition de l'abject du XXe siècle» (Verdaguer, 1988 : 187), qui prend, selon les termes de Kristeva «la relève de l'apocalypse et du carnaval» (Kristeva, 1980 : 165). Céline célèbre dans ces lieux la violence et la mort.

Avec Paris, se précise alors, comme l'affirme Verdaguer, la «division du monde célinien en régions du dessus et régions du dessous» (Verdaguer, 1988 : 84). Elle a alors l'allure d'une ville à la souterraine et labyrinthique par l'existence dans cette localité de «trous, tunnels, caves et tombes», des réalités qui traduisent l'ensevelissement, la descente dans les entrailles de la terre, l'avalage (donc la mort) et l'enlisement, car le métro parisien se réduit à un monstre dangereux qui dévore les êtres, qui «avale tous et tout» (Céline, 1952 : 305), comme le souligne Bardamu : «La ville cache tant qu'elle peut ses foules de pieds sales dans ses longs égouts électriques» (Céline, 1952 : 306). L'être parisien n'est qu'une simple nourriture et un déchet pour ce centre «labyrinthique de digestions infinies» (Verdaguer, 1988 : 84). Ce microcosme manifeste laideur, lourdeur et étroitesse à l'image de Nancy, une banlieue parisienne où Bardamu s'installe pour exercer son métier de médecin des pauvres :

«La plupart du temps, notre cour n'offrait que des hideurs sans relief, surtout l'été, grondante de menaces, d'échos, de coups, de chutes et d'injures indistinctes. Jamais le soleil ne parvenait jusqu'au

fond. Elle en était comme peinte d'ombres bleues (...) Dans la nuit quand ils allaient faire pipi, ils cognaient contre les boîtes à ordures» (Céline, 1952 : 339).

Rancy se présente comme une prison exigüe, avec entassement d'une forte population de prisonniers, qui baignent dans l'urine, manifestation aqueuse et visqueuse du corporel, signes matériels de la déliquescence des zones urbaines françaises. Mais il entreprit de visiter les autres villes telles que Toulouse et Vigny-sur-Seine. Dans ces différentes banlieues, il constate le règne de la misère, de la pauvreté et de la souffrance multiforme : insalubrité, maladie, mort, promiscuité, mauvaise diététique, désordre, etc.

Bardamu, blessé au front, incapable de continuer la fête des fous, est donc envoyé en Afrique comme commis pour faire fortune. Le voyage le conduisant vers l'Afrique lui permet de faire l'amère expérience d'un autre microcosme étroit, que Verdaguer nomme «prison-flottante» (Verdaguer, 1988 : 112), qui est de toute évidence l'Amiral Bragueton, le bateau à bord duquel il effectue le voyage rocambolesque. Dans le navire de fortune qui transporte Bardamu de Marseille en Afrique, celui-ci est victime de la barbarie des autres voyageurs. Cette violence gratuite, dont il fait l'objet, apparaît comme une fête à laquelle tout le monde est convié : hommes et femmes, mais l'élément féminin est ce qui active plus la verve et la rapine de ses bourreaux :

«D'après ce que je croyais discerner dans la malveillance compacte où je débattais, une des demoiselles institutrices animait l'élément féminin de la cabale. (...) Elle quittait peu les officiers coloniaux aux torsos moulés dans la toile éclatante et

parés au surplus ni moins qu'une infecte limace, bien avant la prochaine escale. (...). Cette demoiselle attisait leur verve, appelait l'orage sur le pont de l'Amiral Bragueton, ne voulait connaître de repos qu'après qu'on m'eut enfin ramassé pantelant, corrigé pour toujours de mon imaginaire impertinence, puni d'oser exister en somme, rageusement battu, saignant, meurtri, implorant pitié sous la botte et le point d'un de ces gaillards ont elle brûlait d'admirer l'action musculaire, le courroux splendide» (Céline, 1952 : 129).

Scène anarchique de carnage et de viol conscients, cette bastonnade ressemble aux images «*saturnales*» dont parlait Bakhtine à propos des textes de Rabelais (Bakhtine, 1970 : 150). Bardamu, qui fait figure d'étranger, différent des autres occupants du navire-cirque ou navire-piège, est pris pour la cible étrange à abattre, à réduire au néant. Selon ce que fait remarquer René Girard, pour qu'il y ait violence sur un individu, ce dernier doit présenter des traits de différence avec les autres, ses bourreaux : «la violence inassouvie cherche et finit toujours par trouver une victime de rechange, qui ne doit pas être semblable aux autres; une victime relativement indifférente, une victime sacrificable» (Girard, 1972 : 17). Bardamu semble répondre à ce critère par son calme, son sérieux dans le bateau, alors que les autres sont pour la plupart des alcooliques et des prostitués, ce qui présageait déjà que le voyage pourrait comporter des risques, des menaces : «À l'embarquement à Marseille, je n'étais guère qu'un insignifiant rêveur, mais à présent, par l'effet de cette concentration agacée d'alcooliques» (Céline, 1952 : 128). Après ce voyage tourmenté, Bardamu débarque en Afrique, à Bragamance, à Fort-Gono. Il

saisit cette occasion pour dénoncer l'injustice du colonialisme.

II. L'Afrique, un site archaïque et anachronique à humanité jetable

L'Afrique, second milieu naturel après celui du front, apparaît comme une terre nouvelle à découvrir et à conquérir pour des raisons économiques, politiques et sociales, mais aussi pour son exotisme. Le narrateur-picaro, ce gueux des temps modernes, en profite pour jeter un triple regard sur ce continent présenté à partir de l'imagerie occidentale, le présentant comme un site archaïque, un univers carnavalesque.

Le narrateur-personnage, après avoir échappé à la furie des autres voyageurs, débarque en Afrique, constate que l'univers de la colonisation est malsain et immonde, tant le système a dévié de sa trajectoire, de sa mission de «civilisation ou d'humanisation du Noir» pour devenir un obstacle à l'épanouissement de celui-ci. Bardamu parvient à la conclusion que deux grands motifs réels ont guidé l'entreprise coloniale : les motifs sociopolitiques d'une part et de l'autre, les motifs économiques. Pendant ces différentes errances à travers toute la colonie de la Bambola-Bragamance, Bardamu ne s'empêche pas d'ouvrir un coin de voile sur le système colonial et sur ses avatars. Son parcours de ce territoire s'organise autour de Fort-Gono, Bikomimbo et Topo ou le petit Togo. L'on voit encore ici que Bardamu, comme à la guerre, ne reste pas fixé en un lieu. D'un univers à l'autre, sa détermination à critiquer et à dévoiler le faux semblant, le mal des lieux et des êtres, se manifeste.

Ainsi, dans l'esprit du narrateur-errant, au niveau social et politique, l'Afrique apparaît

comme un dépotoir, une terre d'asile pour les bons à rien européens et les laissés pour compte des métropoles occidentales. Ceux-ci, parfois invalides, à l'image de Bardamu lui-même qui, blessé à la guerre, quelque peu invalide, demande à s'installer en Afrique pour se refaire une situation sociale qu'il n'aurait jamais eue s'il restait fixé sur sa terre natale. La colonie africaine servait de solution de sécurité aux problèmes sociaux des nombreux soldats, comme Bardamu, engagés pendant la guerre :

«Les huiles ont fini par me laisser tomber et j'ai pu sauver mes tripes, mais j'étais marqué à la tête et pour toujours. Rien à dire. «Va-t'en!...qu'ils m'ont fait. T'es plus bon à rien!...En Afrique! Que J'ai dit moi.» (...) on m'avait donc embarqué là-dessus, pour que j'essaye de me refaire aux colonies. Ils y tenaient ceux qui me voulaient du bien, à ce que je fasse fortune» (Céline, 1952 : 122).

Sur le plan économique les colons avaient un but clair, celui d'exploiter et de piller sans vergogne les richesses africaines, parfois avec la collaboration de quelques vendus ou traîtres : «Pour un paquet de lames «pilett» j'allais trafiquer avec eux des ivoires longs comme ça, des oiseaux flamboyants, des esclaves mineures. C'était promis. La vie quoi!» (Céline, 1952 : 120). L'expropriation était parfois violente et humiliante comme la situation vécue par une famille des récolteurs de caoutchouc, dont le père est rudoyé devant ses enfants :

«Le collègue au «corocoro» achetait du caoutchouc de traite, brut, qu'on lui apportait de la brousse, en sacs, en boules humides. D'autorité les commis recruteurs s'en saisirent de son panier pour peser le contenu sur la balance. (...) Pesée faite, notre gratteur entraîna le père, éberlué derrière son comptoir et avec un crayon lui fit son compte et lui

enferma dans le creux de la main quelques pièces en argent. Et puis : «va-t'en!» (...) Tous les petits amis blancs s'en tordaient de rigolade, tellement il avait bien mené son business» (Céline, 1952 : 150).

En dépit de cette injustice économique, les colons tels le gouverneur général de la Compagnie Pordurière de Bikomimbo où Bardamu retrouve Robinson, le sergent Alcide, le Lieutenant Grappa et les miliciens de Fort-Gono, chargés de la sécurité régnaient par la terreur, la violence et l'autoritarisme :

«Dans cette colonie de la Bambola-Bragamance, au-dessus de tout le monde, triomphait le gouverneur. Ses militaires et ses fonctionnaires osaient à peine respirer quand il daignait abaisser ses regards jusqu'à leurs personnes. Bien au-dessus encore de ces notables les commerçants installés semblaient voler et prospérer plus facilement qu'en Europe. (...) L'élément militaire encore plus abruti que les deux autres bouffait de la gloire coloniale» (Céline, 1952 : 137).

Les autochtones noirs subissaient un traitement inhumain: hommes, femmes et enfants connaissaient le même sort dramatique. La chicote, la verge et les injures n'étaient point ménagées à leur égard, en dépit de leur dévouement au travail :

«Des files de nègres, sur la rive, trimaient à la chicote, en train de décharger, cale après cale, les bateaux jamais vides, grimpaient au long des passerelles tremblotantes et grêles, avec leur gros panier plein sur la tête, en équilibre parmi les injures, sortes de fourmis verticales. (...) les mères, qui venaient trimarder avec leur enfant en fardeau supplémentaire» (Céline, 1952 : 141).

Pire encore, les Noirs étaient l'objet de bastonnades carnavalesques sur les places

publiques, malgré tout leur pacifisme et leur passivité inouïe et déconcertante:

«Alors! commanda Grappa. Vingt coups! Qu'on en finisse! Vingt coups de chicote pour ce vieux maquereau!...(...) Le vieux vit arriver sur lui quatre miliciens musclés. (...) il se mit à rouler des yeux, injectés de sang comme ceux d'un vieil animal horrifié qui jamais auparavant n'aurait encore été battu. (...) pagne retroussé et d'emblée reçut sur le dos et les fesses flasques une de ces volées de bâton souple à faire beugler une solide bourrique pendant huit jours. Se tortillant, le sable fin giclait tout alentour de son ventre avec le sang, il en crachait du sable en hurlant, on aurait dit une chienne basset enceinte, énorme qu'on torturait à plaisir» (Céline, 1952 : 167-168).

Le regard de Céline sur le voyage africain montre que ce monde est compartimenté, bipolarisé : d'un côté les Blancs, le diable en personne, violent, et brutal, et de l'autre, les Noirs, ignorants, naïfs et hypocrites. Mais dans l'esprit du Blanc, le Noir n'est pas différent de l'animal. Toutes les comparaisons contenues dans ce passage mettent en évidence ce rapprochement : «injectés de sang comme ceux d'un vieil animal» «beugler une solide bourrique» «on aurait dit une chienne basset enceinte».

Le Noir est comparé à une «bourrique», à une «chienne basset enceinte». Dans cette humiliation et cette déshumanisation du Noir, l'on note que les autres membres de cette communauté étaient passifs, aucune réaction virulente de leur part n'était observée. Céline nous montre un monde sans communication où les frontières raciales et culturelles balisent tout et bloquent toute illusion de rapprochement réel et d'harmonie. Ce regard croisé de Céline équivaut au regard sur les riches et les pauvres, sur les Bourgeois et les prolétaires-

ouvriers. Dans l'esprit de Céline le Noir est le symbole du pauvre, victime de la misère pluridimensionnelle et le Blanc représente le riche, celui qui a tous les moyens de sécurité et de survivance et qui écrase le pauvre, le réprouvé. À l'image du picaro, Bardamu saisit toutes les opportunités que lui offrent ses voyages pour dénoncer l'inadmissible et l'intolérable. Au terme de son séjour africain, Bardamu est diminué par la maladie (le paludisme), la chaleur, l'eau et la pluie, en somme la nature : «La végétation bouffie des jardins tenait à grand-peine, agressive, farouche, entre les palissades, éclatantes frondaisons formant laitues en délire autour de chaque maison, (...) dans lequel achevait de mourir de pourrir un Européen jaunet» (Céline, 1952 : 129).

Dans l'esprit du narrateur, l'Afrique est loin d'être un continent exotique, un monde de rêve et d'utopie, car sa nature révèle son aspect corrosif et sauvage : «Cette frange grise, le pays touffu au ras de l'eau, là-bas, sorte de dessous de bras ne me disait rien qui vaille. C'était dégoutant à respirer cet air-là, même la nuit, tellement l'air restait tiède, marine moisie » (Céline, 1952 : 156).

Céline montre que l'Afrique ne peut susciter aucun espoir. Tous ses micro-espaces (Fort-Gono, Bikimimbo et Topo) présentent le même décor de la désolation et de la décomposition. À l'air irrespirable, à la chaleur torride et à la végétation touffue de Fort-Gono, correspondent l'oppression et l'enlèvement exercés par l'eau, qui, comme la guerre, accélère la dissolution tragique et grotesque du corps à Topo. En plus de cette nature hostile, il faut souligner l'anarchie dans laquelle les roitelets de cette colonie baignent : «Nous voguions vers l'Afrique, la vraie, la grande; celle des insondables forêts,

des miasmes délétères, des solitudes inviolées, vers les grands tyrans nègres vautrés aux croisements de fleuves qui n'en finissent plus» (Céline, 1952 : 120).

Bardamu se préoccupe plus de la tyrannie et la rigidité du pouvoir africain, toute chose qui montre que ce continent ne peut pas être l'eldorado promis aux va-nu-pieds européens. Et c'est dans cette situation de déconvenue que l'errant-narrateur est vendu comme esclave et déporté en Amérique, où il erre, comme à son accoutumé dans les rues de New-York d'abord et puis enfin dans celle de Détroit, où il assume la condition ouvrière chez Ford.

III.- L'Amérique, le chronotope du monde de cruauté

L'Amérique se perçoit à travers New-York et Détroit. Au niveau architectural, New-York est une ville à architecture verticale : «Figurez-vous qu'elle était debout leur ville, absolument droite. New-York c'est une ville debout. (...) elle se tenait bien raide (...), raide à faire peur» (Céline, 1952 : 184). Ce type de d'architecture implique une manière de lever la tête, de faire front, de s'opposer à la position couchée, propre au règne animal, qui caractérise les villes européenne : «Mais chez nous, n'est-ce pas, elles sont couchées les villes, au bord de la mer ou sur les fleuves, elles s'allongent sur le paysage» (Céline, 1952 : 184). L'architecture verticale que revendiquent les cités américaines est synonyme d'élévation et de puissance, d'autorité et de pouvoirs : «raide à faire peur». Cela dit, les Américains logent entre ciel et terre à l'instar des «pantins désarticulés» (Harel, 2008 : 203), et leurs villes sont le symbole d'un monde qui rêve

ou aspire à écraser ou brutaliser un œkoumène horizontal. Outre cet aspect de puissance, la position verticale pourrait être la transfiguration de la puissance phallique honteuse, qui renseigne sur la condition d'une société débridée, en proie à la démesure. Durant son séjour New-yorkais, Bardamu visite des hôtels (*Laugh-calvin*), des cinémas, passe chez Lola et Molly, et en ressort complètement désillusionné; New-York est donc une zone franche.

Après New-York, il émigre à Détroit où il travaille chez Ford. Son constat sur cette autre ville américaine est amer. En effet, Détroit abrite des bâtiments-prisons ou cages : « J'ai vu en effet les grands bâtiments trapus et vitrés, des sortes de cages à mouches sans fin, dans lesquels des hommes à remuer, mais à remuer à peine, comme s'ils se débattaient plus que faiblement » (Céline, 1952 : 223). Cette zone industrielle tient lieu de cité lépreuse, un asile pour les travailleurs migrés qui gagnent difficilement leur vie, qui se sentent fortement déprimés et épuisés corps et âme. Ce microcosme met fin à l'illusion d'un monde de liberté; il contraste avec toute idée de déambulation, de sociabilité.

New-York et Détroit sont dans l'esprit du héros-narrateur le chronotope de la ville-cruelle et de la ville-prison. Elles sont menaçantes et dangereuses pour l'épanouissement de l'immigrant. Pour Bardamu, ce qui compte en Amérique et pour les Américains c'est le dollar qu'ils adorent comme un dieu : « (...) trop léger le Dollar, un vrai saint-esprit, plus précieux que du sang. (...) Ils parlent à Dollar en lui murmurant des choses à travers un petit grillage, ils se confessent quoi (...). Ils se la

mettent sur le cœur » (Céline, 1952 : 192-&193).

L'esprit des Américains serait capturé par le matériel; ils n'auraient point de considération pour les choses sacrées, à telle enseigne qu'ils profanent le Saint-Esprit par un blasphème conscient. Comme dans toute symbolique carnavalesque, l'espace de l'errance dans ce roman, et à l'image des personnages, qui y déambulent, est un monde de dureté, de décomposition et d'ensevelissement des visiteurs. Tous ces milieux semblent ne pas avoir de fondement interne et moral pouvant leur permettre d'être stables et cohérents. Et comme l'espace influence l'individu, les personnages errants de *Voyage au bout de la nuit* sont également instables. Le mouvement de fuite et d'errance « picaresques » dans lequel sont pris les héros pourrait s'expliquer par la crainte et la peur qu'inspirent les hommes: « C'est que je ne connaissais pas encore les hommes. Je ne croirai plus jamais à ce qu'ils disent, à ce qu'ils pensent. C'est des hommes et d'eux seulement qu'il faut avoir peur, toujours. » (Céline, 1952 : 20), et puis par la méchanceté et la cruauté qu'ils manifestent toujours par un désir farouche de nuisance et de meurtre :

« Un peu meilleur l'endroit dans ses débuts, forcément, parce qu'il faut toujours un peu de temps pour que les gens arrivent à vous connaître, et pour qu'ils se mettent en train et trouvent le truc pour vous nuire. Tant qu'ils cherchent encore l'endroit par où c'est le plus facile de vous faire du mal, on a un peu de tranquillité, mais dès qu'ils ont trouvé le joint alors ça vous redevient du pareil au même partout. En somme, c'est le petit délai où on est inconnu dans chaque endroit nouveau qu'est le plus agréable. » (Céline, 1952 : 367).

Le héros découvre un monde où «l'homme est un loup pour l'homme» selon les termes John Lock, et conclut que «l'enfer c'est les autres». Enfin, et sous une forme plus métaphorique, à travers l'image de la corruption, du pourrissement qu'engendre l'immobilité, Céline s'explique la mobilité de ses héros. Dans son esprit, demeurer en un lieu fait naître une sorte de corruption, d'abord, autour de soi : «À mesure qu'on reste dans un endroit, les choses et les gens se débraillent, pourrissent et se mettent à puer » (Céline, 1952 : 349), ensuite l'homme lui-même se décompose : « Dès qu'une porte se referme sur un homme, il commence à sentir tout de suite et tout ce qu'il emporte sent aussi. Il se démode sur place, corps et âme. Il pourrit ». (Céline, 1952 : 451). En d'autres termes, et pour lui, les habitudes font de l'homme une sorte de mort-vivant. C'est ce qui explique le fait que les personnages céliniens saisissent toutes les occasions de changer d'air, laissant derrière eux des avortons de bonheur, car poursuivis toujours en tout lieu par l'autre. La menace qu'autrui constitue en tant que tel pousse ainsi les héros céliniens à fuir sans cesse, comme si la perpétuelle hostilité du monde organisé oblige au vagabondage, à l'errance comme ce fut le cas des gueux espagnols.

IV. L'Angleterre, un hyperspace de liberté, mais aussi de cruauté

«L'hyperspace donne le sentiment de vivre dans un monde accueillant, proluxe en émotions de toutes de sortes» (Harel, 2008 : 206). Londres dont la silhouette apparaît dans *Guignol's band* est, après Paris, New-York et Détroit une autre ville que Ferdinand, le héros de Céline parcourt.

Londres est une ville-fluviale et portuaire qui est portée vers : «l'estuaire et la mer sans le désespoir qui marque la fin du Voyage au bout de la nuit» (Cresciucci, 1990 : 163), ou au bout des «ossuaires d'une encyclopédie sans pertinence» (Harel, 2008 : 209), et qui offre à Ferdinand une liberté de mouvements, contrairement à New-York et Détroit, symboles d'enferment et de claustration. En effet, Ferdinand, le héros errant dans les «boroughs et areas» de Londres.

D'abord accueilli au quartier général de Cascade : «On pouvait pas désirer mieux!... place admirable comme «Boarding». Les six étages d'un seul tenant!... Leicester Street. Leicester Square W. I...» (Céline, 1951 : 182), Ferdinand parcourt nombres d'arrondissements (boroughs) et de quartiers (areas) comme le note Jill Forbes :

«Ce Londres est doté d'un centre et deux extrémités disposés de façon linéaire; c'est-à dire le West End situé, malgré son nom, au centre et, d'un côté les quartiers populaires de l'Est, des Docks et du London Hospital où Ferdinand se sent comme chez lui et l'autre côté, Willesden, le faubourg plus bourgeois de l'Ouest où habitent Virginie et le colonel et où Ferdinand se perd dans les usages» (Forbes, 1976 : 35).

La multiplicité des références topographiques et des toponymes révèle qu'à Londres, Ferdinand et ses amis peuvent aller partout, aller où ils veulent. C'est un monde de liberté, de mouvement. Dans cette perspective, les images connues de la «périurbanité» (Harel, 2008 : 206) ne s'appliquent pas à cette ville. Ce faisant, cet hyperspace est le signe de l'émergence d'une nouvelle socialité favorisant l'autonomie et une convivialité sans

précédent. Londres permet alors au héros de conserver l'illusion d'une certaine liberté de déplacement, de mobilité, de fluidité et de solidarité sociale. Cette vision de l'espace est le signe d'une certaine ouverture au monde, l'espérance de la transfiguration du cadre perceptif du romancier qui, avec cette ville, fait tant soit peu, de l'espace un univers perceptif qui modifie les manières de faire de Ferdinand.

Toutefois, l'on ne doit pas oublier l'ambivalence de la représentation spatiale de la socialité chez Céline. En effet, l'instabilité psychologique de Ferdinand poursuivi par la justice policière de Mathew fait qu'il évoque la précarité, la marginalité des lieux: «Si les bourres s'amaient, raflaient tout?... j'étais coquet avec mes fafs!... ma réforme, mes tampons gommés» (Céline, 1951 : 36). Ferdinand, en tant que réfugié est toujours sur le qui-vive. Anxieux, il imagine que quelque chose pourrait lui arriver à tout instant. Il vit cette instabilité psychologique créée par le monde qui l'entoure. Finalement, il se met dans une logique de soupçon ; toute parole d'autrui, tout bruit entendu du dehors et tout geste étaient conçus comme une menace ou un piège contre lui, ce qui justifie sa fuite permanente, ses errances et ses promenades dans les différents «boroughs» et les «areas» de la ville de Londres.

De façon claire, Ferdinand a bénéficié de trois grands asiles : le Leicester, la maison de Van Claben et celle de du colonel O'Collogham. Mais pour insuffisance de sécurité et de protection, il a été obligé de les fuir tous. À Leicester, Ferdinand redoute, malgré la générosité de ses protecteurs, l'atmosphère confuse, une certaine bassesse et les ragots sournois et dangereux du lieu,

alors qu'il fait l'objet de poursuites de la part des autorités policières (le Sergent Mathew) et par les hommes de Cascade. Chez Van Claben, le délabrement, la vétusté et le désordre hyperbolique du domaine inquiètent Ferdinand qui décide de s'en aller pour éviter d'être victime d'une éventuelle catastrophe naturelle :

«Ça faisait un prodigieux spectacle des monticules de camelote autour de Titus. Tout demandait qu'à retomber... Ça dégringolait pour des riens, ça s'effondrait par avalanches, par vallons, par trombes de quincailles à travers les voitures d'enfants, (...) ça s'éroulait par tonnerres, basculait au loin les matelas, les oreillers couvertures» (Céline, 1951 :163).

En outre, il évoque l'immoralité débordante du lieu, une résidence où l'alcool, le tabac, la drogue, la méchanceté, en somme une espèce d'orgie sous l'effet de cigarettes hallucinogène y règnent, ce qui gêne Ferdinand. Et comme conséquence néfaste de cette atmosphère de cruauté, Titus Van Claben est assassiné et sa maison incendiée. À cet égard, ce lieu de refuge est sans aucun doute le symbole de cette violence contenue, partant, aussi, l'expression d'une logique carcérale de l'habitat.

Après ce forfait, Ferdinand trouve refuge à Willesden, chez le colonel O'Collogham, où rencontre la jeune et belle Virginie, la nièce du colonel, dont il s'éprend passionnément. Apparemment, «cet espace-refuge lui est d'une hospitalité toute relative, et provisoire» (Genette, 1966 : 101). Willesden est donc un espace ambivalent : il est à la fois un lieu de refuge mais aussi celui de l'éclosion de la passion amoureuse latente dans l'esprit du narrateur. Depuis sa rencontre-fusion avec Virginie, Ferdinand

n'est plus resté fixé en un lieu, il était constamment en mouvement par-ci par-là en compagnie de la petite vertueuse Virginie:

«On va passer d'abord chez Stram! Lime Lane Upper! Pour les cotillons!... (...) et puis dare-dare tout de suite Gospel! Le numéro 24? Hundred twenty four the bus! Une heure de trajet au moins... à griffe tout le quartier! Là c'est les fournitures métal, les petits chaudrons, les valves ventouses... les étoupes aussi... (...) on allait voir la chimie... Là y avait encore des achats...la liste était encore longue...cap sur Soho pour les droguistes...» (Céline, 1964 :431-432).

Cependant, Ferdinand voit encore une menace de la part de l'oncle de Virginie, et pense à s'en aller : «Ah y avait plus qu'à foutre le camp, déguerpir de cette maudite tôle. Ils auraient ma peau!...» (Céline, 1964 : 568). De fait, l'on peut admettre que cet «espace soit comme il était à l'époque baroque, à la fois attirant et dangereux, favorable et maléfique» (Céline, 1964 : 102). Ferdinand serait alors habité par ce qu'Alain Cresciucci nomme «la claustrophobie constamment mise en relation conflictuelle avec le désir claustrophilique» (Cresciucci, 1990 : 167), chez Céline. Le moins qu'on puisse dire c'est que Ferdinand éprouve son existence comme une «angoisse, son intériorité comme une hantise ou une nausée ; livré à l'absurde et au déchirement» (Genette, 1966 : 101), il croît trouver une certaine stabilité ailleurs, ce qui explique sa constante errance, en plus des trois grands espaces de refuge, à travers les petits refuges comme les pubs (lieux de délire, de folie et d'agressivité), le Touit-Touit Club (l'enfer ou le purgatoire), le London Hospital, le métro et les jardins où Ferdinand et Virginie passent des moments voluptueux très agréables, et qui constituent des paradis

(Day, 1974 : 205). Tout ce que l'on peut retenir de l'espace londonien c'est qu'il est tragique et grotesque. En cela, il ressemble au Paris de la guerre, à l'Afrique, à la nature agressive, dissolvante et liquéfiante et à l'Amérique, à l'esprit pourri par le matérialisme, dont l'architecture, certes, moderne, constitue une barrière à tout immigrant. Tout ceci atteste que

«l'espace des représentations contemporaines est un, ou du moins, malgré ou par delà les différences de registres et les contrastes d'interprétation qui le diversifient, il est susceptible d'une réduction à l'unité; cette unité se fonde, évidemment, sur quelques traits particuliers qui distinguent notre espace, c'est-à-dire l'idée que nous nous faisons de l'espace» (Genette, 1966 : 101).

Conclusion

Au terme de cette analyse, il convient d'affirmer que l'écriture romanesque de Céline se réduit à une expérience spatiale. Son roman fonctionne alors sur la base d'une analyse de l'espace (la société) et des hommes. Le narrateur de ces récits et certains personnages sont pris par une obsession de partir, de fuir les lieux qu'ils visitent. Cette perpétuelle soif de la fuite s'explique par une volonté de faire le tour du monde, de mieux le connaître, afin de mieux le disséquer, et dénoncer ses cruautés et ses barbaries. En effet, les territoires parcourus par ses héros se présentent comme des lieux à la dérive, des espaces à la limite de «l'être et du non-être» (Cusson, 2003 : 83).

L'on ne voit que dans ces images spatiales le symbolisme du démembrement, de la dissolution, de l'ensevelissement et l'évocation de la perte humaine dans l'informe, par le biais de du broyage digestif tous azimuts. Les territoires céliniens

projettent «l'image de la grande marmelade des hommes» (Verdaguer, 1988 : 85), l'image d'un gouffre à l'envers et celle d'un abîme si profond qu'on ne peut sonder, mais qui exhale des odeurs fétides et nauséuses. Ce sont en somme, des zones carnavalesques où évoluent des personnages tout aussi anomiques que grotesques. L'espace célinien se caractérise de ce point de vue par le cauchemar de la destruction humaine.

Céline est donc le véritable créateur d'une littérature narrative du non-espace comme il se plaisait à le proclamer devant quiconque voulait l'entendre, lorsqu'il tance ses devanciers en ces termes : «Les gens- là n'ont pas le sens créateur. Moi je suis de l'école d'Henri IV. Les gestes pour les gestes m'écœurent, m'horripilent. Je les hais. Est-ce créateur ? Ma seule question. Je suis le père sperme » (Louis, 1980 : 142). Il est créateur au sens de celui qui a donné vie et forme à la nouvelle littérature sur l'espace. Il s'attribue ainsi la paternité de la révolution littéraire en général et celle de l'écriture romanesque faite de transgression et de rupture en particulier.

Bibliographie

Bakhtine, M. (1970). *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au moyen âge et sous la renaissance*. Paris: Gallimard, Coll. «Tel».

_____ (1978). *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard.

I. Le corpus

Céline, L-F. (1951). *Guignol's band.*, Paris:, Gallimard, Coll. «Folio».

_____ Céline, L-F. . (1952). *Voyage au bout de la nuit de la nuit.*, Paris:, Gallimard, Coll.

«Folio Plus».

II. Autre roman de Céline cité

Céline, L-F..... (1964). *Le Pont de Londres.*, Paris:, Gallimard, Coll. «Folio».

III. Ouvrages critiques, théoriques, méthodologiques et articles

Bakhtine, M. (1970). *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au moyen*

âge et sous la renaissance., Paris:, Gallimard, Coll. «Tel».

_____ Bakhtine, M. (1978). *Esthétique et théorie du roman.*, Paris:, Gallimard.

Cresciucci, A. (1990). *Les territoires céliniens.*, Paris:, Klincksieck.

Cusson, M. (2003). «Espace moral de la ville carnavalesque. La place publique dans 1999 de Pierre Yergeau». in *Le Soi et l'Autre. L'énonciation de l'identité dans les contextes interculturels*, (dir.) Pierre Ouellet, Les Presses de l'Université Laval.

Day, S. (1974). *Le miroir allégorique.*, Paris:, Klincksieck.

Durant, G. (1969). *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire.*, Paris:, Bordas.

Forbes J. (1976). «Symbolique de l'espace : le Londres célinien», *Actes du colloque de*

_____ Paris, Bibliothèque L-F. Céline, Paris VII.

Freud S. (1933). *Essais de psychanalyse.*, Paris:, Gallimard.

Genette G. (1966). *Figures I.*, Paris:, Seuil, Coll. «Essais».

Girard, R. (1972). *La violence et le sacré.*, Paris:, Grasset.

Harel, S. (2005)., *Les passages obligés de l'écriture migrante.*, Montréal (Québec):, XYZ.

Kristeva, J. (1980). *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection.*, Paris:, Seuil.

Louis, J. P. (1980). *Cahiers Céline N°6.*, Paris:, Gallimard.

Verdaguer, P. (1988). *L'univers de la cruauté. Une lecture de Céline.* . Genève:, Droz.

Archive of SID