Poétique de l'invective chez Louis-Ferdinand Céline et Réjean Ducharme

Par
Marie-Hélène Larochelle

Thèse de doctorat effectuée en cotutelle

au
Département d'Études françaises
Faculté des Arts et des Sciences
Université de Montréal

ET

Université Michel de Montaigne Bordeaux 3
Littératures française francophones et comparée
UFR de Lettres

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures de l'Université de Montréal
en vue de l'obtention du grade de Philosophiae Doctor (Ph.D.)
en Études françaises

et à l'École doctorale des langages et des cultures de l'Université Michel de Montaigne Bordeaux 3
en vue de l'obtention du grade de Docteur
en Littératures française francophones et comparée

Décembre 2005

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

et

Université Michel de Montaigne Bordeaux 3
UFR de Lettres

Cette thèse intitulée :
Poétique de l'invective chez Louis-Ferdinand Céline et Réjean Ducharme

présentée et soutenue à l'Université de Montréal par :
Marie-Hélène Larochelle

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

Élisabeth Nardout-Lafarge
Directrice de recherche, Département d'Études françaises, Université de Montréal

Jean-Pierre Moussaron
Directeur de recherche, UFR de Lettres, Université Michel de Montaigne Bordeaux 3

Yves Baudelle
Membre du jury, UFR de Lettres, Université Charles-de-Gaulle Lille 3

Johanne Bénard
Examinateur externe, Département d'études française, Queen's University

Gilles Dupuis
Président-rapporteur, Département d'études françaises, Université de Montréal

RÉSUMÉ

Ce travail décrit et interprète les formes esthétiques de violence verbale dans les romans de Louis-Ferdinand Céline et de Réjean Ducharme. Sous le terme *invective* est rassemblé ce qui concerne la lutte, le conflit, la querelle. Le procédé est envisagé en tant que « fait de texte », aussi l'étude privilégie-t-elle les dimensions structurale et esthétique du romanesque discursif. L'invective est postulée comme un agir verbal, sa définition reposant sur l'idée de mouvement, de trajectoire, de voie (*vectum*). Ainsi, la position de l'invectiveur est travaillée en tant que *posture*, c'est-à-dire en tant qu'angle de maintien. Sont étudiées l'orientation, l'inclination, voire l'inclinaison, du discours violent représenté dans le texte littéraire.

Cette thèse étudie la rhétorique et la pragmatique des œuvres de Céline et de Ducharme de façon à en définir la poétique et en comprendre l'influence sur le discours social et littéraire. Cette démarche croise divers domaines de la culture et de la littérature, tels la linguistique, la sociologie, la psychanalyse et la philosophie. L'approche théorique est plurielle et intègre la pragmatique, la rhétorique ainsi que la sémiotique narrative, dans la foulée des travaux sur l'énonciation et la parole romanesque, mais est aussi adoptée une perspective sociocritique, en postulant que l'invective prend son sens par rapport au discours social dont elle révèle les limites, voire les tabous. Cette thèse, qui procède par des analyses transversales plutôt que par des monographies successives, se veut l'occasion d'approfondir les comparaisons esquissées, mais jamais explorées, entre Céline et Ducharme.

Ce travail met en évidence que Céline et Ducharme usent des stratégies de la violence verbale écrite et mise en œuvre afin de créer des « imaginaires du défi ». Ces auteurs se situent sur la scène de la légitimité culturelle et littéraire tout en jouant avec les critères d'acceptabilité établis (la bienséance, la beauté, le civisme). Chez Céline, la violence est tapageuse, elle est tout entière dans la monstration; chez Ducharme, elle est plutôt sournoise, charmeuse. L'invectiveur présenté par Céline confronte la société française, sans craindre l'isolement, envisageant plutôt cette situation comme une marque de l'exception. Les textes de Ducharme, au contraire, accueillent l'esquive comme un mouvement fondateur. Du consensus social québécois résulte une peur du conflit qui prescrit la fuite comme seule réponse à la violence. Ces attitudes sont différentes, mais l'action n'est pas forcément hiérarchisée, étant entendu que la fuite est aussi un geste de provocation, une

façon d'empêcher la réplique. L'échange violent acquiert une portée spécifique puisqu'il est envisagé dans un contexte romanesque. Tournée vers le récepteur du discours, la charge émotive n'est plus dépendante d'une voix énonciative précise. La réalité de la pragmatique fictionnelle n'innocente pas l'écriture agonistique, puisque l'invective représentée demeure essentiellement performative. En somme, invectiver risque de rebuter le lecteur, mais cela établit aussi une relation dont l'aspect conflictuel, ludique malgré tout, contribue au plaisir de la lecture.

Mots clés : *violence verbale ; énonciation ; Céline ; Ducharme ; discours social ; pragmatique ; rhétorique*

ABSTRACT

This work describes and interprets the aesthetic forms of verbal violence in Louis-Ferdinand Céline and Réjean Ducharme's novels. The term *invective* covers fight, conflict, and quarrel. Because this concept is analysed as a « writing fact », the study privileges the structural and aesthetic dimensions of the fictional discourse. Invective is postulated to be as a verbal action, its performance being based on movement, path, and way (*vectum*). The position taken by the invective actor is analysed as a posture, a way of standing. The orientation, the inclination, and even the incline of the violent discourse represented in fiction are studied.

This thesis studies rhetoric and pragmatics of Céline's and Ducharme's novels. It contributes to the definition of the poetics of their works and helps to understand their influence on the social and literary discourses. This method crosses many fields of culture and literature, such as linguistics, sociology, psychoanalysis, and philosophy. The theoretical approach is plural: it includes pragmatics, rhetoric, narrative semiotics, and also considerations on fictional enunciation. Cultural studies are also used since invective reveals taboos in the social discourse. These topics are addressed through comparative analyses between Céline and Ducharme.

This work shows that Céline and Ducharme use violence strategies to create challenging writings. These authors have a good standing on the cultural and literary scenes but they break social and aesthetic rules. In Céline's novels, violence is ostentatious; in Ducharme's novels, it's more unpredictable and charming. The actor of violence created by Céline fights the French society and he sees his situation in a glorious way. In a different way of thinking, Ducharme's writings consider dodging as a founding movement. This attitude is prescribed by the Quebec social consensus which conceives dodging as the only response to violence. The points of view of the two authors are thus different; however, yet they do not establish a hierarchy since dodging is also a provocative strategy. Communication has particular consequences in fiction because the violence is independent from the author's voice. The violence is frightening but it is also a scheme upon which a relation with the reader can be created.

Key-words: *verbal violence ; Céline; Ducharme; fictional enunciation; social discourse ; pragmatics ; rhetoric*

TABLE DES MATIÈRES

PREMIÈRE PARTIE
Les invectives usuelles

DEUXIÈME PARTIE
La resémantisation insultante

CONCLUSION
Éprouver la réception

ABRÉVIATIONS DU TITRE DES ŒUVRES

LOUIS-FERDINAND CÉLINE

Romans

VN *Voyage au bout de la nuit,* Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2002 [1932].

MC *Mort à crédit*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2001 [1936].

GB *Guignol's band I et II*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1988[1944].

CP *Casse-pipe*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2003 [1952].

FF *Féerie pour une autre fois I et II*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2002[1952 - 1954].

CL *D'un château l'autre*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2002 [1957].

N *Nord*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2002 [1960].

R *Rigodon*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2002 [1969 posth.].

Pamphlets

MEA *Mea culpa, suivi de La vie et l'œuvre de Semmelweis*, Paris, Denoël et Steele,1936.

BM *Bagatelles pour un massacre*, Paris, Denoël, 1937.

EC *L'école des cadavres*, Paris, Denoël, 1938.

BD *Les beaux draps*, Paris, Nouvelles éditions françaises, 1941.

Ouvrage

EY *Entretiens avec le professeur Y*, Paris, Gallimard, 1995 [1955].

REJEAN DUCHARME

AA *L'avalée des avalés*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2000 [1966].

NV *Le nez qui voque*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1999 [1967].

O *L'océantume*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1999 [1968].

FCC *La fille de Christophe Colomb*, Paris, Gallimard, 1969.

HF *L'hiver de force*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1997 [1973].

E *Les enfantômes*, Paris, Gallimard, 1991 [1976].

D *Dévadé*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1996 [1990].

VS *Va savoir*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1996 [1994].

GM *Gros mots*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2001 [1999].

REMERCIEMENTS

Je remercie d'abord mes deux directeurs de recherche Monsieur Jean-Pierre Moussaron et Madame Élisabeth Nardout-Lafarge pour leur soutien et leurs encouragements. Vos lectures ont été une riche source de réflexion et je vous remercie de m'avoir donné l'occasion d'approfondir ma pensée. J'ai appris avec vous les règles du jeu de la cotutelle, dont je suis sans aucun doute sortie gagnante.

Je remercie le Fonds québécois de recherche sur la société et la culture, le Département d'Études françaises de l'Université de Montréal, la Faculté des études supérieures de l'Université de Montréal et le Groupe de recherche « Modernités » pour leur généreux soutien sous forme de bourses, subventions de colloque et charges de cours qui m'a permis de mener à bien ce travail.

Je remercie mes amis, Rafaële Ansart, Julie Cerantola, Pascale Mongeon, Germaine Novivor et Patrick Thériault. Vos conseils, vos coups de gueule et vos fous rires m'ont permis de m'évader pendant ces années de doctorat.

Je remercie également ma famille, mon père, Jacques Larochelle, ma mère, Diane Major, ma sœur, Catherine Larochelle, ma tante, Marie Larochelle, et ma Balulu, Lucille Major, qui m'ont permis de me construire et de me définir. Vous avez su accepter et me valoriser dans cette orientation marginale qu'est la littérature.

Je remercie tout particulièrement mon conjoint, Gaspard Montandon, pour son écoute, sa gentillesse et son infinie patience dans les moments de délire. Il est évident que sans toi, cette thèse aurait fini, tac-tac, par passer par la fenêtre.

Cette thèse est dédiée à Julie Cerantola, qui la première a cru en ma vocation littéraire.

« Les lectures de l'Autodidacte me déconcertent toujours.
Tout d'un coup les noms des derniers auteurs dont il a consulté les ouvrages me reviennent à la mémoire : Lambert, Langlois, Larbalétrier, Lastex, Lavergne. C'est une illumination ; j'ai compris la méthode de l'Autodidacte : il s'instruit dans l'ordre alphabétique.
Je le contemple avec une espèce d'admiration. Quelle volonté ne lui faut-il pas, pour réaliser lentement, obstinément un plan de si vaste envergure ? Un jour, il y a sept ans (il m'a dit qu'il étudiait depuis sept ans) il est entré en grande pompe dans cette salle. Il a parcouru du regard les innombrables livres qui tapissent les murs et il a dû dire, à peu près comme Rastignac : "À nous deux, Science humaine". »

Jean-Paul Sartre, *La Nausée*.

INTRODUCTION

L'ORIGINEL ET L'ORIGINAL

« Dans le monde manifesté et métaphysiquement parlant, le mal est la loi permanente, et ce qui est bien est un effort et déjà une cruauté surajoutée à l'autre.
Ne pas comprendre cela, c'est ne pas comprendre les idées métaphysiques. [...] C'est avec cruauté que se coagulent les choses, que se forment les plans du créé. Le bien est toujours sur la face externe mais la face interne est un mal. Mal qui sera réduit à la longue mais à l'instant suprême où tout ce qui fut sera sur le point de retourner au chaos. »

Antonin Artaud, « Lettres sur la cruauté »

La violence verbale n'est pas un sujet commode. Et, il n'est pas possible de l'envisager comme un phénomène unique. Sous ce terme, rassemblons prudemment ce qui concerne la lutte, le conflit, la querelle, tout en sachant cette matière plurielle. De fait, il importe de nuancer l'objet *invective* selon les différents corps que prend la violence. Pour notre part, nous l'envisageons en tant que « fait de texte », c'est-à-dire que notre travail consiste à décrire et interpréter la violence comme une forme du romanesque discursif.

De la violence pamphlétaire à la mimesis romanesque

Pour cerner l'objet de l'étude, nous choisissons d'analyser un corpus d'œuvres romanesques[1]. Toutefois, notre étude tient compte des points limites entre lesquels se situe l'invective, soit le discours pamphlétaire et le discours lyrique, parce qu'il s'agit aussi de lieux essentiels de la parole violente.

L'invective s'inscrit dans la tradition de la « parole pamphlétaire », formule que nous empruntons à l'ouvrage de Marc Angenot. Il semble nécessaire de définir les spécificités du genre pamphlétaire puisque :

> Le mot « pamphlet » est employé de nos jours de façon imprécise, comme l'est du reste le cas de tous les termes génologiques dans l'usage ordinaire. Parfois il est expressément distingué de « satire » et de « polémique » ; souvent, ces trois mots sont utilisés indifféremment, avec ceux de « libelle », de « brûlot », de « diatribe », de « factum » qui présentent des nuances expressives (de péjoration, par exemple) mais qui ne sont pas nettement distingués, même dans les travaux spécialisés.

L'aspect affectif de la violence rend difficile l'exercice de la classification, poursuit Marc Angenot :

> Peut-être n'y sent-on qu'une différence d'intensité, le pamphlet serait de la polémique particulièrement violente, « explosive ». Le polémiste établit sa position, réfute l'adversaire, marque les divergences en cherchant un terrain commun d'où il puisse déployer ses thèses. L'invective, s'il y en a, est subordonnée à la persuasion. Le pamphlétaire au contraire réagit devant un scandale, une imposture, il a le sentiment de tenir une évidence et de ne pouvoir la faire partager, d'être dans le vrai, mais réduit au silence par une erreur dominante, un mensonge essentiel, une criante absurdité ; il jette un regard incrédule ou indigné sur un monde carnavalesque – alors que le satirique se contente de jeter un regard amusé sur ce carnaval où il a cessé de se reconnaître.[2]

---

[1] Nous devrons donc écarter dans l'œuvre de Louis-Ferdinand Céline la matière des pamphlets, la correspondance et les textes critiques, et dans celle de Ducharme, l'œuvre dramatique et artistique. À l'occasion, nous employons ces corpus à rebours pour en mesurer l'influence sur l'écriture romanesque.

[2] ANGENOT, Marc, *La parole pamphlétaire*, Paris, Payot, 1982, p. 20-21.

L'appréhension du genre pamphlétaire implique des « nuances expressives » qui font reposer la définition sur une certaine subjectivité. Nous comprenons que la classification des genres de la « littérature de combat » n'est pas aisée, dans la mesure où les distinctions reposent sur des variables affectives. Le pamphlétaire se distingue des autres polémistes par la position de son discours, par le « regard » qu'il jette sur le monde, étant entendu que ce regard se singularise par son caractère excessif. La forme de la violence paraît l'élément essentiel de la définition. Mû par un « sentiment viscéral »[3], le pamphlétaire crée un discours intense. Et en ce sens, le romanesque discursif ne présente pas une intensité différente de celle du pamphlet, les codes émotifs passant aisément d'un genre à l'autre. L'invectiveur mis en scène dans le romanesque se reconnaît dans la rhétorique de l'excès investie par le pamphlétaire. Leurs discours cependant ne se déploient pas de la même façon. Le pamphlet est un genre bref ; sa rhétorique est synthétique, contrairement à celle du roman. De surcroît, les enjeux de la parole diffèrent, du fait que, par opposition à la parole pamphlétaire, la parole romanesque n'est pas naturalisée, c'est-à-dire que la voix énonciative n'est pas unique et univoque, ce qui a des conséquences sur l'engagement du discours agonistique. Dans le contexte romanesque, il faut distinguer deux niveaux discursifs : le diégétique, référentiel par rapport à la situation énonciative, et l'extradiégétique, référentiel par rapport à une réalité. La parole polyphonique dans le contexte fictionnel multiplie les actants de l'échange de sorte que l'acte d'énonciation fictionnel s'accompagne autant d'absences que de dédoublements matriciels. Ainsi, les intentions énonciatives du pamphlétaire ne peuvent être les mêmes que celles du romancier. C'est pourquoi le premier impose une thèse, alors que l'autre exalte un récit.

---

[3] ANGENOT, Marc, *La parole pamphlétaire*, *op. cit.*, p. 79.

L'intention et l'interprétation jouent un rôle essentiel dans le fonctionnement de la violence parce que la parole agressive est essentiellement *personnelle*. Ainsi la violence verbale est-elle une communication risquée, qui présente plusieurs dangers, tels que des malentendus divers, voire une non-réception du message. Dans le contexte fictionnel, la réalisation de l'invective est encore plus problématique qu'en situation réelle parce qu'elle implique des instances dont la rencontre est impossible. Le texte romanesque s'avère un « carrefour d'absences ».[4] La fiction ne naturalise pas la parole ni ne précise forcément sa destination ;

> Si la voix narrative est insituable, c'est parce qu'on ne peut dire depuis quel cadre elle nous parvient. Le texte ne donne, à ce propos, aucune indication. Il ne naturalise pas son énonciation. Cette procédure, choquante évidemment, est un des traits spécifiques du roman moderne, qui ne livre plus son contrat de lecture clé en main.[5]

Ainsi, les conditions de la représentation romanesque paraissent particulièrement problématiques pour la réalisation de la parole violente :

> En règle générale, la vitalité d'une injure décroît dès qu'elle commence à se glisser sous la plume des hommes de lettres. En passant de la langue parlée à la langue écrite – en changeant d'univers – elle se dépouille de sa chair, se vide de sa substance et bientôt n'est plus qu'un squelette.[6]

Traduite dans le contexte romanesque, la parole violente serait une contrefaçon. En outre, la difficulté du projet de la parole violente romanesque se développe en parallèle avec le problème plus général de la mimésis littéraire. Selon Roland Barthes, le réel n'est pas représentable :

> [...] c'est parce que les hommes veulent sans cesse le représenter par les mots, qu'il y a une histoire de la littérature. Que le réel ne soit pas représentable – mais seulement démontrable – peut être dit de plusieurs façons : soit qu'avec Lacan on le définisse comme *l'impossible*, ce qui ne peut s'atteindre et échappe au discours, soit qu'en termes topologiques, on constate qu'on ne

---

[4] HAMON, Philippe, *L'ironie littéraire : essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, 1996, p. 4.
[5] RABATÉ, Dominique, *Poétiques de la voix*, Paris, José Corti, coll. « Les essais », 1999, p. 67.
[6] ÉDOUARD, Robert, *Dictionnaire des injures*, Paris, Tchou, 1967, p. 125.

> peut faire coïncider un ordre pluridimensionnel (le réel) et un ordre unidimensionnel (le langage). Or, c'est précisément cette impossibilité topologique à quoi la littérature ne veut pas, ne veut jamais se rendre. De ce qu'il n'y a point de parallélisme entre le réel et le langage, les hommes ne prennent pas leur parti, et c'est ce refus, peut-être aussi vieux que le langage lui-même, qui produit, dans un affairement incessant, la littérature.[7]

La non-correspondance avec le réel constitue le défaut originel du langage. Il est admis que le langage s'appuie sur des métaphores originelles, c'est-à-dire qu'il crée des concepts à distance du monde. Nietzsche envisage ainsi la formation du langage :

> Comparées entre elles, les différentes langues montrent que les mots ne parviennent jamais à la vérité ni à une expression adéquate ; s'il en était autrement, il n'y aurait pas en effet un si grand nombre de langues. La « chose en soi » (qui serait précisément la vérité pure et sans conséquence) reste totalement insaisissable et absolument indigne des efforts dont elle serait l'objet pour celui qui crée un langage. Il désigne seulement les rapports des hommes aux choses, et pour les exprimer il s'aide des métaphores les plus audacieuses. Transposer une excitation nerveuse est une image! Première métaphore. L'image à son tour transformée en un son! Deuxième métaphore. Et chaque fois, saut complet d'une sphère à une autre, tout à fait différente et nouvelle. [...] Nous croyons posséder quelque savoir des choses elles-mêmes lorsque nous parlons d'arbres, de couleurs, de neige et de fleurs, mais nous ne possédons cependant rien d'autre que des métaphores des choses, et qui ne correspondent absolument pas aux entités originelles. [...] La genèse du langage ne suit en tout cas pas une voie logique, et l'ensemble des matériaux qui sont par la suite ce sur quoi et ce à l'aide de quoi l'homme de la vérité, le chercheur, le philosophe travaille et construit, s'il ne provient pas de Sirius, ne provient en tout cas pas non plus de l'essence des choses.
>
> Pensons encore une fois plus particulièrement à la formation des concepts : tout mot devient immédiatement concept dans la mesure où il n'a précisément pas à rappeler en quelque sorte [...] l'expérience originelle unique et absolument singulière à qui il est redevable de son apparition, mais où il lui faut s'appliquer simultanément à d'innombrables cas, plus ou moins analogues, c'est-à-dire à des cas qui ne sont jamais identiques à strictement parler, donc à des cas totalement différents. Tout concept surgit de la postulation de l'identité non-identique. De même qu'il est évident qu'une feuille n'est jamais tout à fait identique à une autre, il est tout aussi évident que le concept feuille a été formé à partir de l'abandon de ces caractéristiques particulières arbitraires, et de l'oubli de ce qui différencie un objet d'un autre.[8]

Métaphorique, la langue ne parvient pas à saisir le réel. Et, l'utilisant, la représentation littéraire ne peut reproduire la réalité, affirme Barthes :

> Toute description littéraire est une *vue*. On dirait que l'énonciateur, avant de décrire, se poste à la fenêtre, non tellement pour bien voir, mais pour fonder ce qu'il voit par son cadre même :

---

[7] BARTHES, Roland, *Leçon*, dans *Œuvres complètes V. Livres. textes, entretiens. 1977-1980*, Paris, Le Seuil, 2002, p. 435.

[8] NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm, *Vérité et mensonge au sens extra-moral*, dans *Œuvres complètes I. Écrits posthumes (1870-1873)*, trad. M. Haar et M.B. de Launay, Paris, Gallimard, 1975, p. 280.

> l'embrasure fait le spectacle. Décrire, c'est donc placer le cadre vide que l'auteur réaliste transporte toujours avec lui (plus important que son chevalet), devant une collection ou un continu d'objets inaccessibles à la parole sans cette opération maniaque (qui pourrait faire rire à la façon d'un gag); pour pouvoir en parler, il faut que l'écrivain, par un rite initial, transforme d'abord le « réel » en objet peint (encadré); après quoi il peut décrocher cet objet, le *tirer* de sa peinture : en un mot : le dé-peindre (dépeindre c'est faire dévaler le tapis des codes, c'est référer, non d'un langage à un référent, mais d'un code à un autre code). Ainsi le réalisme (bien mal nommé, en tous cas souvent mal interprété) consiste, non à copier le réel, mais à copier une copie (peinte) du réel: ce fameux réel, comme sous l'effet d'une peur qui interdirait de le toucher directement, est *remis plus loin*, différé, ou du moins saisi à travers la gangue picturale dont on l'enduit avant de le soumettre à la parole: code pour code, dit le réalisme. C'est pourquoi le réalisme ne peut être dit « copieur » mais plutôt « pasticheur » (par une *mimesis* seconde, il copie ce qui est déjà copie) [...][9]

Désirant représenter le réel, la littérature emploie la relation analogique. Né d'une sollicitation du monde, le discours littéraire recrée la circonstance, mais en aucun cas il ne copie le réel. En littérature, selon Michel Deguy, « il s'agit de faire-semblant, c'est-à-dire de *faire de la semblance*, pour que la chose dont il s'agit soit comme ; soit *en étant comme*, autrement dit entre dans son être par sa manière-d'être-avec-les-autres, le semblant, la semblance ».[10] « Semblance » et ressemblance ne sont pas synonymes : « la ressemblance n'existe pas en soi. Elle n'est qu'un cas particulier de la différence, qui n'est ni identification ni assimilation digestive, affine l'incomparable ».[11] Cette distinction n'est pas une simple question de vocabulaire, elle touche l'essence même du mode de pensée poétique d'après Deguy : « *le penser-par-comme* ».[12] À ce titre, il faut revenir sur la distinction fondamentale, soulignée par Nietzsche, entre le même et l'identique. Jean-Pierre Moussaron explique que le poème propose un rapprochement au monde grâce au langage par la force du « commer » pour reprendre une formule de Montaigne[13] :

---

[9] BARTHES, Roland, *S / Z*, dans *Œuvres complètes III. Livres. textes, entretiens. 1968-1971*, Paris, Le Seuil, 2002, p. 163-164.

[10] DEGUY, Michel, « Je remplis d'un beau *non* ce grand espace vide », dans *La raison poétique*, Galilée, coll. « La philosophie en effet », Paris, 2000, p. 73.

[11] LEVI-STRAUSS, Claude, cité par DEGUY, Michel, dans « De la fable mystique », dans *La raison poétique*, *op. cit.*, p. 46.

[12] MOUSSARON, Jean-Pierre, dans *Limites des Beaux-Arts I. À défaut – la littérature*, Galilée, coll. « La philosophie en effet », Paris, 1999, p. 192.

[13] Dans la perspective de Montaigne, « commer » désigne l'opération analogique source de poésie.

> Dès lors, quant à sa gravitation, on dira que le « commer » se tient à la jonction de deux forces et activités contraires : l'appareiller et le différencier. Partant, la comparaison produit du propre *et* de la distance. [...] Ici, la comparaison n'est jamais identification ni fusion, encore moins con-fusion d'ordre transcendant ou mystique ; non plus qu'adéquation définitive. Rapprochant *a* de *b*, elle protège ce que chacun a d'*incomparable* ; établissant entre eux une nouvelle relation, elle ne prétend pas en délivrer la Vérité, essentielle et immuable.[14]

Dans les associations qu'il établit, le romancier livre une diversité qui reconstruit le monde par des relations de « semblance ». L'art n'imite pas le réel, bien qu'il en soit issu ; il possède sa propre autonomie qui le définit en tant qu'art :

> La vie imite l'art bien que l'art n'imite pas la vie [...] Sans doute y eut-il à Londres des brouillards depuis des siècles. C'est infiniment probable, mais personne ne les voyait, de sorte que nous n'en savions rien. Ils n'eurent pas d'existence tant que l'art ne les eut pas inventés [...] Cette blanche lumière frémissante que l'art voit maintenant en France, avec ses singulières taches mauves et ses mobiles ombres violettes, c'est la dernière fantaisie de l'art, que la nature, il faut l'avouer reproduit à merveille. Où elle composait des Corot et des Daubigny, elle nous offre maintenant d'adorables Monet et des Pissaro enchanteurs.[15]

L'espace fictionnel s'érige en décalage avec le monde. Ainsi, la mimésis ne copie pas le réel, elle le « *contrefait* »[16] à la façon du mime : « Que fait un mime ? demande Michel Deguy. Il *fait*, au sens de ... mimer. Il donne à reconnaître ce qu'il n'est pas. Il lui manque par exemple les ailes et il fait l'oiseau. Il les "représente en leur absence" ».[17] Avec Jean-Pierre Moussaron, nous en concluons :

> On définira donc la représentation comme une *contre-façon*, en soulignant, grâce à un tiret de disjonction, que le sens adversatif du préfixe « contre » et sa valeur générale d'opposition s'avèrent ici décisifs. Car, si la représentation s'affirme indispensable pour que le réel, le monde puissent paraître dans une œuvre littéraire ou artistique, elle se révèle, en retour, toujours impure elle-même (jamais unifiée ni intacte) en tant que relation établie entre deux ordres qui, essentiellement différents, se contrarient l'un l'autre. Et cela parce qu'elle demeure toujours soumise à l'effet – en forme de « double bind » [Note. Traduisible en français par les expressions « double lien » ou « double contrainte », cette notion, reprise de l'étiologie des psychoses et venue de l'école américaine de Palo Alto impulsée par Gregory Bateson, désigne, pour un sujet, le fait d'être pris dans la contrainte d'une double injonction contradictoire où se

---

[14] MOUSSARON, Jean-Pierre, *La poésie comme avenir. Essai sur l'œuvre de Michel Deguy,* Québec, éd. Le Griffon d'argile, coll. « Trait d'union », et Grenoble, PUG, 1992, p. 29.
[15] WILDE, Oscar, cité par GENETTE, Gérard, dans « Quelles valeurs esthétiques», dans *Figure IV*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 1999, p. 18.
[16] MOUSSARON, Jean-Pierre, *Limites des Beaux-Arts I. À défaut – la littérature, op.cit.*, p. 27
[17] DEGUY, Michel, *La poésie n'est pas seule*, Paris, Le Seuil, 1987, p. 144.

> maintient la plus grande tension entre les deux pôles du dilemme qui la fonde.] – d'une *tension* entre le nécessaire et l'impossible, qui vient (re)doubler la *distance* irréductible entre les mots et les choses.[18]

Nous comprenons que la littérature fait une force de la (double) contrainte, le moteur de son *désir*. L'impossible devient la condition de la création.

[18] MOUSSARON, Jean-Pierre, dans *Limites des Beaux-Arts I. À défaut – la littérature, op. cit.*, p. 27-28.

Les acteurs de la violence

D'emblée, l'expression de la violence est, socialement, réprimée :

> Interdite par la loi, l'hostilité qui se traduit par des actes de violence a été relayée par l'invective, laquelle se sert de mots, et notre meilleure connaissance de l'enchaînement des motions humaines nous enlève un peu plus chaque jour, par sa logique du « Tout comprendre c'est pardonner », la capacité de nous mettre en colère contre notre semblable lorsqu'il s'est mis en travers de notre chemin. Douée de fortes prédispositions à l'hostilité alors que nous sommes encore enfants, l'éducation individuelle qui nous rend plus civilisés nous enseigne plus tard que c'est manquer de dignité que d'avoir recours aux insultes, et même là où le combat est resté autorisé en soi, le nombre des choses qu'on n'a pas le droit d'y utiliser comme moyens s'est accru de façon extraordinaire. À partir du moment où nous aurons dû renoncer à exprimer notre hostilité par des actes – empêchés en cela par la tierce personne qui, n'étant pas animée par la passion, a intérêt à voir sa sécurité personnelle préservée –, nous avons commencé, tout à fait comme dans le cas de l'agression à caractère sexuel, à développer une nouvelle technique, celle de l'outrage, qui a pour but de recruter cette tierce personne dans la lutte contre notre ennemi. En rendant l'ennemi petit, bas, méprisable, comique, nous réussissons par un biais à jouir de l'avoir dominé, jouissance dont la tierce personne, qui n'a dépensé aucun effort, nous donne témoignage par son rire.[19]

La « généalogie » de l'outrage qu'imagine Freud est riche ; mais, nous retenons surtout l'aspect pragmatique qui veut que s'abandonner (il s'agit bien d'une abdication, d'un relâchement) à l'invective apparaisse comme une faiblesse, par opposition au silence vu comme une force :

> Vous ne savez pas quelle énergie recèle le silence. L'agressivité n'est que de la poudre aux yeux, c'est une manœuvre, qui n'est habituellement destinée qu'à camoufler aux yeux du monde et à ses propres yeux, la faiblesse de celui qui y a recours. On ne fait réellement preuve d'énergie et de constance qu'en subissant. Seul le faible perd patience et devient grossier.[20]

Néanmoins, le social ne parvient pas toujours à inhiber cette « capacité de se mettre en colère ». Il est des irréductibles qui refusent de se conformer, et qui bouleversent l'ordre établi en imposant leur propre loi. Il apparaît même dans le discours de Freud que

---

[19] FREUD, Sigmund, *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, trad. Denis Messier, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1988 [1905], p. 198.

[20] KAFKA, cité par JANOUCH, Gustav, *Conversations avec Kafka*, trad. Bernard Lortholary, Maurice Nadeau, Paris, 1988 [1968], p. 49.

l'expression de l'hostilité peut faire l'objet d'une manipulation et devenir une forme de talent pour qui sait détourner les interdits. Ce faisant, l'invective se présente comme l'arme du *malin*, dont la méchanceté est aussi astucieuse.

Certains littéraires développent ce savoir-faire et rendent esthétique la rhétorique de la violence, faisant ainsi le pont entre le littéraire et le pamphlétaire ; nous pensons entre autres à Lautréamont et aux surréalistes, dont les écrits constituent une nouvelle tradition de la parole violente, en regard de laquelle il est possible de situer notre corpus. La rhétorique de la subversion observée par ces écrivains définit de nouvelles possibilités d'écriture. Ponctuellement, nous étudierons donc la résonance créée par ces œuvres de références.

Traquant cette rhétorique *maligne*, notre enquête isole deux noms : Louis-Ferdinand Céline et Réjean Ducharme. Le résultat a de quoi étonner puisque sont ainsi mis en relief deux écrivains dont les vecteurs d'écriture paraissent diamétralement opposés.

Céline et la violence tapageuse

Louis-Ferdinand Céline présente son œuvre comme fracassante :

> ils achèteront plus tard mes livres, beaucoup plus tard, quand je serai mort, pour étudier ce que furent les premiers séismes de la fin, de la vacherie du tronc des hommes, et les explosions des fonds d'âme… ils savaient pas, ils sauront !... un déluge mal observé c'est toute une Ère entière pour rien !... toute une humanité souffrante qu'a juste servi les asticots ! Voilà le blasphème et le pire. (*FF*, p. 260)

L'œuvre de Céline tire profit de l'horreur (d'abord celle de la Deuxième guerre). Elle la donne à voir pour qu'elle ait « servi » à quelque chose. Écriture cataclysmique que celle de Céline qui ébranle un monde n'étant pas prêt pour elle, ce dont l'auteur se fait une gloire.

Tous d'ailleurs le lui accordent : « Même ceux qui ne trouvent pas Céline important en tant qu'artiste doivent admettre son importance en tant que phénomène historique ».[21]

La violence chez Céline est tapageuse, elle est tout entière dans l'ostentatoire. L'émotion donne l'impulsion à la création, tant stylistique que structurale. Le discours pointe des ennemis qui, s'ils ne sont pas réels, le deviennent par la puissance performative de la parole. Le rapport à la réalité y est toujours ténu, la fiction lorgnant la biographie de l'auteur pour paraître plus *effective*. Et cette ambition de l'incarnation parvient à ses fins puisque la parole célinienne s'impose comme l'une des plus confondantes pour l'institution littéraire française.

Ducharme et la violence sournoise

En revanche, au Québec, Michel Biron atteste que

> l'écrivain est soutenu par l'institution. Sa société, son monde se situe à l'extérieur. Étrange renversement de perspective : au lieu d'être un facteur de rupture entre l'écrivain et la société, entre le texte littéraire et les autres discours, l'institution littéraire élève une clôture que l'écrivain est tenté, sinon sommé, de franchir le plus souvent possible.[22]

Le sujet ducharmien décline toutes les invitations pour se situer obstinément en dehors des institutions, littéraire ou sociale. Il se présente ainsi comme l'idéal du héros marginal, puisque « le héros liminaire par excellence est celui qui ne possède aucune autorité juridique ou politique, c'est-à-dire d'ordre institutionnel, et qui se trouve par conséquent le mieux placé pour nouer un autre type de lien social fondé lui, sur la familiarité ».[23] Selon le

---

[21] HINDUS, Milton, *L.-F. Céline tel que je l'ai vu*, trad. André Belamich, Paris, L'Herne, 1969, p. 15.
[22] BIRON, Michel, *L'absence du maître. Saint-Denis Garneau, Ferron, Ducharme*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Socius », 2000, p. 10.
[23] BIRON, Michel, *Ibid.*, p. 14.

« système d'outrance »[24] que respecte Ducharme, « écrivain maximaliste » qui « ne connaît pas les demi-mesures »[25], cet anti-héros, ce représentant du faible, détient pourtant le pouvoir du discours. Il est celui qui écrit, qui raconte, narrateur homodiégétique dont le regard focalise le monde romanesque à travers ses émois, et ses colères.

La tradition et la rupture n'ont pas au Québec la force structurante qu'elles ont en France. Pourtant, Ducharme n'hésite pas à provoquer des interférences dans le système même de la transgression, selon des associations sournoises qui mêlent l'agressif au charmant.

*

Fort différents dans leur œuvre comme dans leur vie, Louis-Ferdinand Céline et Réjean Ducharme ont en commun une semblable réponse au monde et à la littérature qui se traduit par des *écritures du défi*. Nous entendons par là que leurs récits souhaitent faire un affront à la littérature, la plus conventionnelle comme la plus révolutionnaire.

Nous ne sommes pas les premiers à imaginer cette rencontre, car dès 1966, au moment de la publication de *L'avalée des avalés*, la critique, française et québécoise, s'est plu à comparer Ducharme à Céline : « Il n'est sans doute ni Céline, ni Queneau, il est toutefois probable qu'en dépit de son âge tendre, il a dû les lire et en tirer profit »[26] ; « (...) des poussées de délire verbal où on devine l'influence de Céline et de Queneau »[27] ; « (...) petit fils illégitime de Céline ».[28]

---

[24] Voir à ce sujet VAN SCHENDEL, Michel, « Ducharme l'inquiétant », Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1967, p. 215-234.
[25] BIRON, Michel, *L'absence du maître. Saint-Denis Garneau, Ferron, Ducharme*, *op. cit.*, p. 195.
[26] Maurice NADEAU, *Quinzaine littéraire* du 1 au 15 octobre 1966, à propos de *L'avalée des avalés*, cité par Jacqueline GEROLS, *Le roman québécois en France*, Montréal, Hurtubise HMH, Cahiers du Québec, coll. « Littérature », 1984, p. 279.
[27] Anon, *L'information juive*, février 1967, à propos du *Nez qui voque*, cité par Jacqueline GEROLS, *op. cit.*, p. 279
[28] BERTHIÉ, Pierre dans *La Cité*, 29-30 octobre 1966, à propos de *L'avalée des avalés*, cité par Jacqueline GEROLS, *op. cit.*, p. 279.

Les œuvres de Louis-Ferdinand Céline comme celles de Réjean Ducharme ont motivé nombre d'études et d'analyses pertinentes qui ont permis d'explorer dans le détail les motifs et les dynamiques essentielles de ces productions ainsi que leur inscription dans un contexte social et littéraire. Cet important travail critique nous servira surtout à créer des cohérences permettant de mieux cerner la production de ces deux auteurs. Plutôt que de recenser cette somme de travail, nous souhaitons participer à l'avancement des connaissances en envisageant une voie encore peu empruntée.

Il nous semble qu'un travail sur la rhétorique et la pragmatique de ces œuvres est encore à faire et c'est en ce sens que cette thèse choisit d'examiner de façon spécifique la représentation de l'invective dans le romanesque discursif. Cette démarche nous amène à croiser divers domaines de la culture et de la littérature, tels la linguistique, la sociologie, la psychanalyse et la philosophie. Notre approche intègre la pragmatique, la rhétorique et la sémiotique narrative, dans la foulée des travaux sur l'énonciation et la parole romanesque, mais nous adoptons aussi une perspective sociocritique, en postulant que l'invective prend son sens par rapport au discours social dont elle révèle les limites, voire les tabous. Cette thèse, qui procède par des analyses transversales plutôt que par des monographies successives, se veut l'occasion d'approfondir les comparaisons esquissées mais jamais explorées, entre Céline et Ducharme.

L'« illégitime »

L'« illégitime » en littérature

Notre travail interroge le moment où la langue romanesque devient le véhicule des émotions les plus intenses et les plus irrationnelles. La position alors prêtée au narrateur ou au personnage se confond avec celle du pamphlétaire, en ce sens que « sa parole est illégitime, bâtarde ; faute d'avoir reçu un mandat extérieur elle ne trouve sa légitimité qu'en elle-même : l'*indignation* lui tient lieu de dignité ». Cette analyse de la parole pamphlétaire faite par Marc Angenot montre que la définition de la violence échappe difficilement au jugement moral : l'illégitimité apparaissant comme constitutive. Et cette appréciation rythme également sa définition de l'invective :

> Elle se présente comme une brutale abréaction, un *acting-out* où les règles du discours policé se trouvent brutalement débordées. Réaction primaire, viscérale, ou se présentant en tout cas comme telle, l'invective a pour règle de fuir tout scrupule et toute modération, de subordonner tout au but unique qui est de détruire symboliquement l'adversaire, de le tuer avec des mots.
>
> Par ses excès mêmes, l'invective prétend exclure sa victime d'une commune humanité où l'agression connaît des seuils et des limites. [...] [29]

La définition proposée par Marc Angenot présente l'invective comme un acte de langage « funeste » et sans « scrupule ». Essentiellement transgressive, la parole invectivante emporte la loi avec elle en un tourbillon qui résiste à l'objectivation. Cependant, l'évaluation morale a d'autres enjeux lorsque l'espace de la violence est littéraire, et nous nous gardons, autant que possible, de procéder à cet examen, dans la mesure où notre travail privilégie les dimensions structurale et esthétique de l'invective. Nous choisissons donc de fonder notre argumentation sur la définition étymologique du terme :

---

[29] ANGENOT, Marc, *La parole pamphlétaire*, *op. cit.*, p. 74 et 61.

> [...] emprunté (1404, Ch. de Pisan) au bas latin *invectivae* (*orationes*) « (discours) violents », pluriel neutre substantivé de *invectus* « outrageant », dérivé de *invehi, invectus* « s'élancer contre », « s'emporter contre (par la colère) ». Ce verbe est une forme (le « médiopassif ») de *invehere*, proprement « transporter dans, amener », formé de *in-* [...] et de *vehere, vectus* « transporter, porter », de racine indoeuropéenne °*wegh-* « aller en char, transporter sur un char » (→ véhicule).
>
> Introduit avec le sens étymologique de « discours vif et emporté », qui est sorti d'usage, le mot se dit ensuite (1512) d'une parole ou d'une suite de paroles injurieuse.[30]

Nous postulons l'invective comme un agir verbal, et faisons reposer sa définition sur l'idée de mouvement, de trajectoire, de voie (*vectum*). Ainsi, nous travaillons la position de l'invectiveur en tant que *posture*, c'est-à-dire en tant qu'angle de maintien. Nous étudions l'orientation, l'inclination, voire l'inclinaison, du discours violent représenté dans le texte littéraire.

Notre sentiment est que la littérature accueille l'illégitime de sorte que le partage de l'acceptable s'y effectue difficilement. La littérature s'approprie les systèmes de normes et d'orientations qui régissent la vie quotidienne. Cette liberté vient du fait que la littérature n'a pas d'essence en tant que telle, selon sa « passion », comme l'explique Jacques Derrida :

> Il n'y a pas d'essence ni de substance de la littérature : la littérature n'est pas, elle n'existe pas, elle ne se maintient pas *à demeure* dans l'identité d'une nature ou même d'un être historique identique à lui-même. Elle ne se maintient pas à demeure si du moins « demeure » désigne la stabilité essentielle d'un lieu ; elle demeure seulement *là où* et *si* « être à demeure » dans quelque « mise en demeure » signifie autre chose. L'historicité de son expérience, car il y en a une, tient à cela même qu'aucune ontologie ne saurait essentialiser. Aucun énoncé, aucune forme discursive n'est intrinsèquement ou essentiellement *littéraire* avant et hors de la fonction que lui assigne ou reconnaît un droit, c'est-à-dire une intentionnalité spécifique inscrite à même le corps social ». Le même énoncé peut être ici tenu pour littéraire, dans une situation ou selon des conventions données, et là pour non littéraire. C'est le signe que la littérarité n'est pas une propriété intrinsèque de tel ou tel événement discursif. Même là où elle semble *demeurer*, la littérature reste une fonction instable et elle dépend d'un statut juridique précaire. Sa passion consiste en ceci qu'elle reçoit sa détermination d'autre chose que d'elle-même. Alors même qu'elle recèle le droit inconditionnel de tout dire, et la plus sauvage des autonomies, la désobéissance même, son *statut* ne lui est pourtant jamais assuré ou garanti à demeure, chez elle, dans le dedans d'un « chez soi. » Cette contradiction est son existence même, son processus extatique. Avant sa venue à l'écriture, elle dépend de la lecture et du droit que lui confère une expérience de lecture. On peut lire le même texte – qui donc n'existe jamais « en

[30] REY, Alain (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2000, *sub. verbo.*

> soi » – comme un témoignage dit sérieux et authentique, ou comme une archive, ou comme un document ou comme un symptôme – ou comme l'œuvre d'une fiction littéraire, voire l'œuvre d'une fiction littéraire qui simule tous les statuts que nous venons d'énumérer. Car la littérature peut tout dire, tout accepter, tout recevoir, tout souffrir et tout simuler, elle peut feindre même le leurre, comme les armées modernes qui savent disposer de faux leurres; ceux-ci font croire à de vrais leurres et trompent les machines à détecter les simulations sous les camouflages les plus sophistiqués.[31]

L'objet littéraire est toujours *inattendu* dans la mesure où il n'a pas à se plier à des exigences préalables. Perpétuellement, il crée sa propre genèse. Ce sont les hommes – les lecteurs (et les non-lecteurs), les éditeurs, les critiques, les écrivains – qui ont des attentes face au littéraire et qui souhaitent en faire un axiome. Mais la littérature ne supporte pas la fixité de la définition. Elle n'a pas de finalité, elle se *dé-finit* sans cesse. Si la littérature peut tout dire, les codes du légitime et de l'illégitime social n'ont pas de prises sur elle[32]; elle ne saurait être réduite à l'un de ses états ponctuels (ce qui est publié, enseigné ou récompensé, à telle époque, à tel moment). La littérature possède un statut qui outrepasse le *droit* et la *convention,* c'est ce qu'exprime ici l'écrivain Giorgio Manganelli :

> la littérature ne tolère pas qu'on la recouvre de quelque idéologie que ce soit. Elle est à même d'accueillir toutes les idéologies, et de fait elle les accueille et les accueillera. Elles ne l'intéressent pas. Elles cherchent à lui mettre des réponses dans la bouche. Elle a en elle-même toutes les réponses ; toutes et leurs contraires.[33]

---

[31] DERRIDA, Jacques, *Demeure. Maurice Blanchot*, Paris, Galilée, coll. « Incises », 1998, p. 29.

[32] Derrida montre que les fondements de la littérature évoluent, « voyage[nt] » :
« *Littérature* est un mot latin. Cette appartenance ne fut jamais simple, elle voyage, elle émigre, elle travaille et se traduit. La filiation latine s'exporte et s'embâtardise par-delà les confins et les affinités mais toujours dans le voisinage des frontières.
Existe-t-il, au sens strict et *littéral* de ce mot, quelque chose comme de la littérature, comme une institution de la littérature et un droit à la littérature en culture non latino-romano-chrétienne, et plus généralement, bien que les choses soient ici indissociables dans leur histoire, non européenne ?
Rien n'est moins sûr. » DERRIDA, Jacques, *Demeure. Maurice Blanchot*, *op. cit.*, p. 17 et 19.

[33] MANGANELLI, Giorgio, « Écriture » dans *Le bruit subtil de la prose,* trad. Dominique Férault, Le promeneur, Paris, 1997, p. 79.

La littérature montre qu'elle s'inscrit dans l'espace social, tout en dénonçant l'artificiel de cette inscription. Aussi supplée-t-elle la vérité parce qu'elle n'est pas fondée ontologiquement. De fait, elle a toutes les possibilités, et aucune à la fois :

> ... Il est une autre hérésie... une erreur qui a la vie plus dure, je veux parler de l'hérésie de l'enseignement, laquelle comprend comme corollaires inévitables, les hérésies de la passion, de la vérité et de la morale. Une foule de gens se figurent que le but de la poésie est un enseignement quelconque, qu'elle doit tantôt fortifier la conscience, tantôt perfectionner les mœurs, tantôt enfin démontrer quoi que ce soit d'utile... La Poésie, pour peu qu'on veuille descendre en soi-même, interroger son âme, rappeler ses souvenirs d'enthousiasme, n'a pas d'autre but qu'Elle-même ; elle ne peut pas en avoir d'autre, et aucun poëme ne sera si grand, si noble, si véritablement digne du nom de poëme, que celui qui aura été écrit uniquement pour le plaisir d'écrire un poëme.
>
> Je ne veux pas dire que la poésie n'ennoblisse pas les mœurs, – qu'on me comprenne bien, – que son résultat final ne soit pas d'élever l'homme au-dessus du niveau des intérêts vulgaires ; ce serait évidemment une absurdité. Je dis que si le poëte a poursuivi un but moral, il a diminué sa force poétique ; et il n'est pas imprudent de parier que son œuvre sera mauvaise.[34]

La Poésie, dit Baudelaire, n'a d'autre but qu'Elle-même. Par là, il faut comprendre que le *secret* de la littérature tient à ce qu'elle montre mais ne dit pas (puisqu'il n'y a pas de vérité fixe, d'en-soi). Et en ce sens, l'invective investit de façon particulière ce pouvoir de monstration, dénonçant la parole vive en tant que fantasme, celle-ci n'étant pas moins matérielle, pas moins mortifère, que la lettre.

L'eris

Notre étude respecte la pensée de Derrida. Nous refusons donc l'évaluation morale de la violence représentée dans le romanesque. Néanmoins, nous souhaitons travailler l'invective en tant que phénomène social. Aussi faut-il questionner la réception sociohistorique de la violence.

---

[34] BAUDELAIRE, Charles, « Théophile Gautier », *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, éd. C. Pichois, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1975 [1857], p. 684-685.

Selon Hannah Arendt,

> pour les Grecs, l'essence de l'amitié consistait dans le discours. Ils soutenaient que seul un "parler-ensemble" constant unissait les citoyens en une *polis*. Avec le dialogue se manifeste l'importance politique de l'amitié, et de son humanité propre. Le dialogue (à la différence des conversations intimes où les âmes individuelles parlent d'elles-mêmes), si imprégné qu'il puisse être du plaisir pris à la présence de l'ami, se soucie du monde commun, qui reste « inhumain » en un sens très littéral, tant que des hommes n'en débattent pas constamment. Car le monde n'est pas humain pour avoir été fait par des hommes, et il ne devient pas humain parce que la voix humaine y résonne, mais seulement lorsqu'il est devenu objet de dialogue.[35]

La situation pragmatique mise en relief par Hannah Arendt montre que la rencontre de paroles conditionne les rapports humains. Le dire s'impose comme un fondement du politique, dont l'expression est toujours une forme d'appel à l'autre :

> Le verbe doit non seulement être le verbe de quelqu'un ; il doit déborder vers l'autre ce qu'on appelle le sujet parlant. Ni les philosophies du neutre ni les philosophies de la subjectivité ne peuvent reconnaître ce trajet de la parole qu'aucune parole ne peut totaliser. Par définition, si l'autre est l'autre et si toute parole est pour l'autre, aucun logos comme savoir absolu ne peut comprendre le dialogue et le trajet vers l'autre. Cette incompréhensibilité, cette rupture du logos n'est pas le commencement de l'irrationalisme, mais blessure ou inspiration qui ouvre la porte et rend ensuite possible tout logos ou tout rationalisme. Un logos total devrait encore, pour être logos, se laisser offrir à l'autre au-delà de sa propre totalité. S'il y a, par exemple, une ontologie ou un logos de compréhension de l'être (de l'étant) c'est que « celle-ci déjà se dit étant qui ressurgit derrière le thème où il s'offre. Ce « dire à Autrui » – cette relation avec Autrui comme interlocuteur, cette relation avec un étant – précède toute ontologie. Elle est la relation ultime dans l'être. L'ontologie suppose la métaphysique » (TI [Totalité et Infini]).[36]

La production de la parole envisage un interlocuteur, et ce « trajet de la parole » définit les actants de la réunion. Le « verbe » exprime le sujet parlant, il cerne son caractère et la position qu'il occupe ou souhaite occuper dans la société, de même qu'il caractérise l'« Autre », c'est-à-dire l'interlocuteur figuré.

La violence, envisagée comme une forme de communication, entretient donc aussi, dans une certaine mesure, l'ensemble social. La parole violente s'avère à la fois un fait et un

---

[35] ARENDT, Hannah, « De l'humanité dans de « sombres temps ». Réflexions sur Lessing », dans *Vies politiques*, trad. Eric Adda, Jacques Bontemps, Barbara Cassin, Didier Don, Albert Kohn, Patrick Lévy et Agnès Oppenheiner-Faure, Gallimard, coll. « TEL », Paris, 1997 [1951-1955], p. 34.

[36] DERRIDA, Jacques, « Violence et métaphysique », dans *L'écriture et la différence*, Paris, Le Seuil, coll. « Points », 1967, p. 145.

choix du social. La colère, l'emportement, la rage, la furie, le courroux, sont des conditions que la société, prônant la maîtrise de soi, juge inacceptables. Pour le philosophe Michel Maffesoli l'énergie créative du mal ne doit pas être négligée, bien qu'elle ne réponde pas aux critères d'acceptabilité de la société :

> Il est en effet nécessaire de constater dès l'abord que les carnages, les massacres, les génocides, le bruit et la fureur, en bref la violence sous ses diverses modulations est le lot commun de quelqu'ensemble civilisationnel que ce soit [...] Ainsi il n'est pas question de se demander d'une manière peut-être oiseuse s'il y a de nos jours plus ou moins de violence. On se contentera plutôt de reconnaître dans un premier temps qu'il s'agit d'une structure constante du phénomène humain ; ensuite on tentera de montrer que d'une manière paradoxale la violence ne laisse pas de jouer un certain rôle dans la vie sociétale ; enfin, à titre d'hypothèse on essaiera d'envisager quelle peut être la facture contemporaine de ce que l'on peut appeler le désordre fécond.[37]

Nous comprenons cette affirmation de Maffesoli d'abord comme un défi lancé à la pensée conformiste, une invitation à la réflexion. Ainsi, nous pensons que la violence est une composante sociale essentielle qu'il importe d'interroger au même titre que les autres unités jugées plus justes (comme le folklore ou les cérémonies, par exemple). Puisant dans l'hétérogénéité de l'objet social, nous accordons notre attention au rejeté, tout en prévoyant que ce versant lui-même n'est pas lisse et uniforme, qu'il comporte sa part de contradiction.

Dans son poème *Les travaux et les jours*, Hésiode propose une double conception de l'*eris*, ou Lutte selon la traduction de Paul Mazon :

> Ne disons plus qu'il n'est qu'une sorte de Lutte : sur cette terre, il en est deux. L'une sera louée de qui la comprendra, l'autre est à condamner. Leurs deux cœurs sont bien distants. L'une fait grandir la guerre et les discords funestes, la méchante! Chez les mortels, nul ne l'aime ; mais c'est contraints, et par le seul vouloir des dieux, que les hommes rendent un culte à cette Lutte cruelle. L'autre naquit son aînée de la Nuit ténébreuse, et le Cronide, là-dessus assis dans sa demeure éthérée, l'a mise aux racines du monde et faite bien plus profitable aux hommes. Elle éveille au travail même l'homme au bras indolent : il sent le besoin du travail le jour où il voit le riche qui s'empresse à labourer, à planter, à faire prospérer son bien : tout voisin envie le

[37] MAFFESOLI, Michel, *Essais sur la violence banale et fondatrice*, Paris, Librairie des méridiens, 1984, p. 11.

> voisin empressé à faire fortune. Cette Lutte-là est bonne aux mortels. Le potier en veut au potier, le charpentier au charpentier, le pauvre est jaloux du pauvre et le chanteur du chanteur.[38]

Hésiode croit que l'*eris* prend deux formes : l'une louable qui favorise la compétition, l'autre condamnable qui mène à la guerre. Dans *Le sophiste*, Platon rapporte un dialogue, entre Théétète et un étranger, qui va aussi en ce sens :

> L'ÉTR. : Et maintenant à la portion de l'art du combat qui oppose corps à corps, on énoncera un nom assez naturel et convenable, en lui assignant par exemple celui d' « espèce violente ». – THÉÉT. : Oui. – L'ÉTR. : Mais, à cette portion où ce sont des arguments qu'on oppose à des arguments, quel nom lui donnera-t-on, Théétète, (*b*) sinon celui d' « espèce contestative »? – THÉÉT. : Aucun autre! – L'ÉTR. : Or, ce qui a trait aux contestations, il y a lieu de le considérer comme double. – THÉÉT. : De quelle façon? – L'ÉTR. : Pour autant que, en effet, il donne lieu à de longs discours s'opposant à de longs discours et où l'on conteste sur ce qui est juste et sur ce qui est injuste, c'est la contestation d'espèce « judiciaire ». – THÉÉT. : Oui. – L'ÉTR. : Quant à celle qui, cette fois, a lieu dans le privé et que morcellent de petites questions opposées aux réponses, lui donnons-nous traditionnellement un autre nom que celui de « controverse »? – THÉÉT. : Aucun autre! – L'ÉTR. : Or, dans la controverse, tout ce qui a trait aux conventions d'affaires, contestations certes, (*c*) mais qui, à ce sujet, se mènent à l'aventure et sans art, voilà une espèce qu'il faut admettre, puisque précisément l'existence distincte en a été discernée par notre propos. Elle n'a cependant, ni reçu une qualification de la part de nos devanciers, ni elle ne mérite que nous lui en donnions une à présent. – THÉÉT. : C'est la vérité! Les divisions en sont en effet par trop petites et par trop diverses. – L'ÉTR. : La contestation, d'autre part, qui est pratiquée avec art, et sur la nature même de ce qui est juste et injuste, sur tout le reste enfin pris dans son universalité, ne l'appelons-nous pas au contraire, traditionnellement, espèce « disputeuse »[...]?[39]

Chez Platon, l'argumentation s'oppose à la violence, et, dans cette perspective, le combat n'est acceptable qu'en tant qu'art. Platon le nomme « espèce "disputeuse" » et il considère qu'il s'agit d'un des genres auxquels s'adonne le sophiste. Aristote, condamnant l'éristique, se sert de cette association contre les sophistes :

> De même, en effet, que la tricherie au cœur d'une compétition se présente sous une certaine forme et est une sorte de lutte déloyale, de même dans les échanges contradictoires, l'éristique constitue une lutte déloyale. De fait, ceux qui dans le premier cas ont la ferme intention d'emporter la victoire à tout prix s'attaquent à tout, et dans le second cas les éristiques font de même. Ceux donc qui se comportent de la sorte en vue de la simple victoire passent pour des personnes querelleuses et amoureuses de la dispute, tandis que ceux qui agissent de même en

---

[38] HÉSIODE, *Théogonie - Les travaux et les jours – Le bouclier*, trad. Paul Mazon, Paris, Les Belles Lettres, coll. des Universités de France, 1928 [VIIIe s. av. J.-C.], p. 87.

[39] PLATON, *Le sophiste* 225 a-d, *Œuvres complètes II.*, trad. Léon Robin avec la collaboration de M. J. Moreau, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1950[Ve s. av. J.-C.], p. 270-271.

> vue de cette renommée qui débouche sur des gains pécuniaires passent pour des sophistes. La sophistique est en effet, ainsi que nous l'avons dit, un certain art de gagner de l'argent à partir d'un savoir apparent ; c'est pour cette raison qu'ils recherchent une démonstration apparente. Les amoureux de la lutte et les sophistes usent des mêmes arguments, mais ils n'ont pas les mêmes visées ; et le même argument sera sophistique et éristique, mais du même point de vue : il sera éristique dans la mesure où son objectif est une victoire apparente, et sophistique dans la mesure où il poursuit un savoir apparent. De fait, la sophistique se présente comme un savoir, mais elle n'en est pas un.[40]

Aristote considère l'éristique comme une lutte déloyale, et, en ce sens, il rejoint la pensée de Platon. Il s'en écarte cependant en associant la sophistique à ce genre d'arguments jugés péjorativement.

Héraclite conçoit aussi l'illégitimité du *polemos* ; néanmoins, il envisage de façon originale l'union des contraires :

> *Origène*
> Il faut connaître que le conflit est commun [ou universel]
> que la discorde est le droit
> et que toutes choses naissent et meurent selon discorde et nécessité. (Contre Celse, VI, 42)[41]

Héraclite considère la guerre comme universelle parce qu'elle intègre aussi son contraire, la paix. Et cette contradiction interne entretient une énergie générative. Ainsi, Héraclite comprend le *polemos* comme une force dynamique et créative, une lutte perpétuelle sur laquelle repose l'ordre des choses.

Depuis les Présocratiques jusqu'aux Néoplatoniciens, ces polarités – qu'elles soient ou non unies – définissent la polémique. Et, nous sommes tentés de penser notre objet comme l'*eris* « méchante » et « funeste » : la pure violence. Il devient évident que notre propos prend en

---

[40] ARISTOTE, *Les réfutations sophistiques* 171 a-b, trad. Louis-André Dorion, Librairie philosophique J. Vrin et Presses de l'Université Laval, coll. « Histoire des doctrines de l'antiquité classique », 1995[IVe s. av. J.-C.], p. 148.

[41] HÉRACLITE, B LXXX, *Les présocratiques*, éd. établie par Jean-Paul Dumont avec la collaboration de Daniel Delattre et de Jean-Louis Poirier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988[VIe s. av. J.-C.].

charge ce que les sophistes condamnent, la lutte déloyale, dont Socrate met en garde Théétète :

> À vrai dire, prends-t'y de la façon que voici : en interrogeant, procède loyalement! *(e)* car c'est une grande inconséquence, à qui se proclame soucieux de la vertu, de n'employer tout son temps dans la discussion qu'à être déloyal! Or, c'est à procéder de pareille façon que consiste la déloyauté : à pratiquer le débat sans mettre à part le rôle du jouteur, et à part celui de l'homme qui tient une conversation; à s'amuser, dans le premier, autant qu'on le pourra, à faire trébucher son adversaire, tandis que, dans la conversation, on s'applique avec sérieux à reprendre son interlocuteur, en ne lui mettant sous les yeux d'autres faux pas *(a)* que ceux où, s'il a été jeté de côté, c'est sa propre faute ou la faute de ses fréquentations antérieures.[42]

C'est précisément de cette lutte, s'opposant à la « conversation » et jouant à « faire trébucher » l'interlocuteur, dont nous nous occupons.

Dans l'histoire des débats, l'*eris* guerrière et cruelle implique divers procédés polémiques qui vont de l'injure à la médisance. Le terme moderne d'invective semble bien convenir pour désigner cette forme de Lutte. Pour les théoriciens modernes, l'invective représente l'objet limite, celui qu'ils se gardent de traiter. De fait, la polémique se définit souvent à rebours de l'invective. Cette division de l'*agôn* est héritée d'Aristote, qui distingue ainsi la dialectique de l'éristique (ou agonistique). La dialectique aristotélicienne constitue la pratique institutionnalisée de ce mode de discours. Elle implique des jeux qui ont un rôle éducatif puisque l'apprentissage dialectique permet d'acquérir une aptitude à l'argumentation. Dans son article « Aspects de la polémique philosophique en Grèce antique », Jacques Brunschwig désigne les deux pôles historiques des débats selon les termes de « réfutation » et d' « invective » :

> On peut dire en gros de la polémique réfutative qu'elle est aussi peu « guerrière » que possible, au point que, dans la situation limite qu'elle occupe, on pourrait se demander si elle mérite encore le nom de polémique. Elle vise impersonnellement les idées, les théories, les arguments, plutôt que les défenseurs de ces idées, les tenants de ces théories, les auteurs de ces arguments. [...] La polémique tirant du côté de l'invective, en revanche, vise d'abord à déconsidérer les

[42] PLATON, *Théétète* 167 e, 168 a, *Œuvres complètes II.*, *op. cit.*, p. 122.

> personnes, grâce à toute une variété de procédés qui vont de l'injure à la raillerie ; elle n'entend disqualifier leurs idées que de façon indirecte.[43]

Cette classification de Brunschwig ne suppose plus comme chez Hésiode une évaluation de la violence. Ici, le message lui-même sert la définition. D'un point de vue pragmatique, la situation conflictuelle primitive implique qu'un injurieur adresse à un injuriaire un message qui implique un injurié s'avérant l'injuriaire lui-même ou une cible extérieure. Nous empruntons cette nomination à Évelyne Larguèche qui nomme ainsi les trois principaux actants de la violence verbale.[44] Brunschwig propose de définir la lutte en évaluant le contenu du message. Si le message vise les idées de l'injuriaire, il s'agit de « réfutation », alors que s'il vise sa personne, c'est de l'« invective ». La nature du message lui-même est centrale chez Marc Angenot :

> L'invectiveur transgresse cet axiome social selon lequel la violence par sensibilité aux idées se tempère quand elle atteint la personne, ou la vie privée et sans doute, il flatte un désir inconscient du public qui trouve une jouissance à faire fi des règles élémentaires que la vie sociale impose à la violence de chacun.[45]

Ces deux définitions présentent des jugements de valeurs. Dans le discours théorique, les armes employées par l'invectiveur s'avèrent sournoises, viles et immorales. Cette condamnation apparaissait aussi dans la définition d'Hésiode, qualifiant l'*eris* illégitime de « méchante ». Dans cette perspective, les moyens employés par l'invectiveur définissent l'acte ; l'inacceptable souhaite circonscrire l'invective.

L'invective se révèle un procédé extrême qui ne supporte aucune limitation. Autrement dit, tout est bon pour attaquer l'autre. Et cette possibilité de la parole – ou cette liberté que

---

[43] BRUNSCHWIG, Jacques, « Aspects de la polémique philosophique en Grèce antique », dans Gilles DECLERCQ, Michel MURAT et Jacqueline DANGEL, *La parole polémique,* Paris, Champion, 2003, p. 26.
[44] LARGUÈCHE, Évelyne, *L'effet injure. De la pragmatique à la psychanalyse*, Paris, Presses Universitaires de France, 1983, p. 12.
[45] ANGENOT, Marc, *La parole pamphlétaire*, *op. cit.*, p. 62.

prend la parole dans une situation belliqueuse – la rend unique. Les études sur la polémique associent l'invective aux attaques *ad hominem* puisqu'elle s'en prend à l'adversaire personnellement. Dans son article intitulé « Avatars de l'argument *ad hominem* éristique, sophistique, dialectique », Gilles Declercq apporte la précision suivante à la définition :

> Au plan théorique, on opérera de la sorte une triple distinction : si la réfutation s'attache strictement à l'énoncé, aux « choses » débattues, elle sera dite *ad rem* ; si l'argumentation vise l'énonciation, s'attache, selon l'expression de Schopenhauhauer, « à ce que l'adversaire a dit de l'objet », elle sera dite *ad hominem* ; enfin, si l'argumentation tend à réfuter l'énonciateur, à le disqualifier, on parlera d'argumentation *ad personam*.[46]

Ces précisions sont essentielles, mais elles posent le problème de l'opposition entre invective et argumentation. De fait, il apparaît souvent, et entre autres dans l'une des définitions de Marc Angenot, que l'invective s'oppose à l'argumentation : « L'opposition implicite « invective /*vs*/ raisonnement » est sensible dans tous les exemples de *Littré* et de *Robert* ».[47] Nous ne pourrions récupérer directement la conclusion de Declercq puisqu'elle concerne spécifiquement « l'argument » *ad hominem*. Pourtant, les travaux de Christian Plantin autorisent deux descriptions de l'*ad personam* dans l'*ad hominem*, que Declercq commente en disant qu'il faut distinguer

> la pure manifestation d'hostilité (« Pauvre idiot ») et l'insulte assortie de sa justification (« pauvre idiot : tu dis des contre-vérités »). L'insulte apparaît ainsi non seulement comme horizon possible de l'argumentation *ad hominem*, mais aussi comme sa limite, en ce que l'insulte « pure » n'est pas pragmatiquement de nature argumentative (elle ne suscite pas un enchaînement argumentatif, mais tend à rompre l'interaction argumentative). Inversement, l'exemple précédent montre que l'insulte assortie d'un argument (re)devient une disqualification justifiée, c'est-à-dire qu'elle réintègre un processus argumentatif susceptible d'enchaînements ultérieurs.[48]

---

[46] DECLERCQ, Gilles, « Avatars de l'argument *ad hominem* éristique, sophistique, dialectique », dans Gilles DECLERCQ, Michel MURAT et Jacqueline DANGEL, *La parole polémique, op. cit.*, p. 366.
[47] ANGENOT, Marc, *La parole pamphlétaire, op. cit.*, p. 381.
[48] DECLERCQ, Gilles, « Avatars de l'argument *ad hominem* éristique, sophistique, dialectique », dans Gilles DECLERCQ, Michel MURAT et Jacqueline DANGEL, *La parole polémique, op. cit.*, p. 349-350.

L'opposition entre l'invective et l'argumentation est donc relative, puisque la réfutation peut participer à l'échange agonistique. Les conclusions de Plantin envisagent l'invective comme une voie possible de l'argumentation *ad hominem* de sorte qu'il semble justifié de travailler le procédé de l'invective d'après les théories sur la polémique. Notre approche de la violence verbale commence donc où s'arrêtent celles des théoriciens de la polémique, c'est-à-dire que nous reprenons la distinction entre polémique et invective en choisissant pour notre part de nous engager dans la seconde voie.

La réception sociale

L'invective s'envisage comme un acte performatif qui implique un *pathos* et/ou un *ethos* agressifs. Autrement dit, une invective s'avère une parole intentionnellement agressive et/ou une parole entendue comme une agression. Cette hésitation fait en sorte que le mode agressif implique divers degrés ; sa classification se révèle ainsi délicate. Reconnaître une invective suppose toujours une part de subjectivité, car certains sujets rendent l'identification complexe et contestable. C'est aussi avec cette difficulté, ou cette faiblesse, qu'il faut travailler.

Selon Hésiode, la définition de l'*eris* repose sur une évaluation de la violence. Les intentions et les conséquences de l'*eris* la légitiment. Si l'*eris* rend les hommes compétiteurs, elle est légitime[49], mais si elle les transforme en guerriers, elle devient

[49] Stevenson est également d'avis que « Le conflit est le piment de la vie. Même les relations les plus amicales se nourrissent de compétition, et si nous ne voulons pas renoncer à tout ce que notre situation a de favorable, il nous faut sans cesse affronter quelque autre personne, les yeux dans les yeux, et nous battre, par amour aussi souvent que par inimitié. C'est toujours par la puissance du corps, la force du caractère ou le pouvoir de l'intellect que nous atteignons aux plaisirs les plus élevés ».
STEVENSON, Robert Louis, *Essais sur l'art de la fiction*, trad. France-Marie Watkins et Michel Le Bris, Paris, La Table ronde, 1988 [1888], p. 164-165.

illégitime. À ce titre, l'invective se définirait d'après son illégitimité. Or, la pensée de Derrida a montré que la frontière entre le légitime et l'illégitime, entre l'acceptable et l'inacceptable, n'est pas sans poser problème en littérature.

L'illégitime est un concept essentiellement social. Au quotidien, des règles implicites régissent le comportement et le langage selon des usages établis par chaque culture. Ce savoir-vivre est conséquent d'une éducation qui contribue à rendre ces agissements naturels. Ceux que Nietzsche appelle, non sans ironie, les « troupeaux humains » – c'est-à-dire les associations humaines, les diverses institutions qui privilégient « l'instinct de l'obéissance » au détriment de « l'art de commander »[50] – prescrivent l'acceptable. Elles garantissent et définissent la légitimité.

L'illégitime n'est donc pas un absolu, mais un code vraisemblable qui participe aux obligations morales propres à chaque société. Et cette codification contribue à la définition même de la collectivité. Nietzsche affirme en effet que

> [...] la moralité n'est rien d'autre (et donc, surtout, *rien de plus*) que l'obéissance aux mœurs, quelles qu'elles soient ; or les mœurs sont la façon *traditionnelle* d'agir et d'apprécier. Dans les situations où ne s'impose aucune tradition, il n'y a pas de moralité ; et moins la vie est déterminée par la tradition, plus le domaine de la moralité diminue. L'homme libre est immoral parce qu'il *veut* en tout dépendre de lui-même et non d'une tradition : pour toutes les formes

---

Cette pensée montre que la violence compétitive est un moteur essentiel aux rencontres humaines. Nous constatons cependant que la violence de l'invective est d'une autre nature et que la dynamique qu'elle produit n'a plus la même valeur.

Il est bon de distinguer ici en français les notions de lutte/ conflit / querelle, autant de traductions possibles du grec *eris*. L'étymologie nous apprend que le conflit est emprunté au latin *conflictus* « choc, lutte, combat », il désigne un affrontement physique entre personnes ainsi qu'une lutte armée entre peuples. Son extension dans le domaine de la morale amène à le penser comme un combat intérieur. À partir du XVIIe s., il s'élargit aux relations avec autrui. La querelle vient quant à elle du latin *querela* « plainte, lamentation ». Dans l'usage courant, elle désigne l'opposition vive, l'altercation. Enfin, la lutte, peut-être du latin *lucta,* a d'abord eu le sens de « corps à corps » avant de prendre le sens plus large d' « « opposition violente entre personnes, groupes » et abstraitement « tension pour obtenir un résultat » ».

REY, Alain (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, *op. cit., sub. verbo.*

Nous comprenons que ces notions sont voisines, et souvent confondues. Lorsque Stevenson parle de « conflit », il faut penser qu'il prête au terme un sens plus métaphorique que celui de guerre, puisqu'il l'associe à la notion de « compétition ». En ce sens, il témoigne de la modernisation de la notion.

[50] NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm, *Par-delà bien et mal : prélude d'une philosophie de l'avenir*, dans *Œuvres philosophiques complètes*, trad. Cornélius Heim, Paris, Gallimard, 1971 [1885], p. 110.

> d'humanité primitive, « mauvais » est synonyme d' « individuel », « libre », « arbitraire », « inhabituel », « imprévu », « imprévisible ».[51]

À ce titre, l'invective s'entend comme l'expression de la désobéissance de « l'homme libre », que la société « traditionnelle » interprète comme une voie intolérable.

L'illégitime est également une variable sociale et historique. Ainsi, les évolutions culturelles, artistiques, philosophiques, politiques, linguistiques, religieuses, repensent la sémiotique de la société. Est illégitime ce qu'une société, pour un temps donné, décrète tel.

Sur ce point, l'histoire du blasphème est révélatrice. Le blasphème, emploi illégitime de la parole sacrée, a longtemps été le principal interdit linguistique en Occident. Dans son *Histoire du blasphème*, Alain Cabantous explique que c'est au sixième siècle, lors de la rédaction du code Justinien (535-540), qu'apparaît en Europe la première législation contre le blasphémateur. La sévérité de la sanction est représentative de la valeur sociale accordée à cet acte : le blasphémateur était alors menacé « d'une punition du dernier supplice ».[52] Au neuvième siècle, Louis le Débonnaire exige plutôt que le coupable subisse « "une peine suffisante" suivie d'une réconciliation publique ». Cet assouplissement de la législation présuppose une évolution du code moral. Au dix-septième siècle, pour combattre le blasphème, alors considéré comme un péché, l'Église invente diverses punitions morales et physiques. En dépit des efforts du clergé, à la fin du dix-huitième siècle, la société n'accorde plus la même valeur au blasphème et son usage devient banal et coutumier en France.

---

[51] NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm, *Aurore. Pensées sur les préjugés moraux*, dans *Œuvres complètes IV. Fragments posthumes (1880-1881)*, trad. Julien Hervier, Paris, Gallimard, 1980, p. 23.
[52] CABANTOUS, Alain, *Histoire du blasphème en Occident*, Paris, Albin Michel, 1998, p. 57.

Au Québec, où « les curés sont rois »[53], comme le disait Céline, la lutte contre le blasphème se poursuit plus longtemps qu'en France. Au vingtième siècle, le clergé distribue encore des images saintes sur lesquelles des slogans dénoncent le blasphème – dit « sacre » au Québec – comme une offense envers la foi catholique, les bonnes mœurs et la patrie :

54

L'acharnement du clergé québécois, cherchant à rendre illégitime le blasphème, témoigne d'une phase dans l'histoire des mentalités. Toutefois, une société n'est jamais homogène. Chaque individu se forge son propre système de valeurs, qui peut aller à l'encontre de la dominante sociale. À cet égard, la recommandation finale – « s.v.p. ne détruisez pas » – indique que tous ne supportaient pas le point de vue du clergé, et que tout interdit suppose sa transgression.

Malgré ses variantes ponctuelles, l'illégitime fonde des tendances morales et juridiques quasi universelles. Effectivement, l'illégitime se confond dans les domaines du tabou qui déterminent des états communs à pratiquement toutes les sociétés :

---

[53] CÉLINE, Louis-Ferdinand, cité par VILLE FOSSE, R. H., « Prophéties et litanies de Céline » dans BEAUJOUR, Michel et THÉLIA, Michel, *Louis-Ferdinand Céline*, Paris, éd. Dominique de Roux, L'Herne, 1972, p. 221.

[54] Reproduit par PICHETTE, Jean-Pierre, *Le Guide raisonné des jurons*, Montréal, Quinze, 1980, p. 224.

> « Tabou » désigne sans distinction aussi bien les personnes que les lieux, les objets et les états passagers qui sont porteurs ou sources de cette mystérieuse propriété. Tabou désigne encore l'interdiction qui découle de cette propriété et, enfin, tabou, par son sens, désigne quelque chose qui comprend à la fois la notion de sacré, d'au-dessus des choses ordinaires, et celle de dangereux, d'impur, d'inquiétant. [...]
>
> L'homme qui a transgressé un tabou devient lui-même tabou parce qu'il a la dangereuse capacité de susciter chez autrui la tentation de suivre son exemple. Il éveille l'envie : pourquoi ce qui est défendu aux autres lui serait permis ? Il est donc réellement contagieux dans la mesure où chaque exemple incite à l'imitation et c'est pourquoi lui-même doit être évité.[55]

Selon Freud, l'ambivalence du tabou conditionne un comportement restrictif, qui touche au sacré et au danger. Manifestes essentiellement par les interdictions et les limitations qui distinguent le légitime de l'illégitime, les tabous structurent l'ordre social. Ils ont comme fonction première la *protection*. Mais l'interdit provoque également des désirs de transgression. Ainsi, il apparaît que si la principale fonction sociale du tabou est de *protéger* ; l'invective, en tant que représentation de l'illégitime, cherche au contraire à *exposer* au danger.

L'illégitime implique un système limité de codes qui découle des sémantismes fondamentaux déterminés par les tabous. Dans les sociétés occidentales modernes, la terminologie de l'alchimie métaphorise l'éthique sociale. L'idéal alchimique consiste à raffiner la matière en libérant l'essence de la substance. Et cette opération inspire la base des mœurs occidentales modernes qui opposent le grossier au poli. La politesse, par exemple, s'avère un comportement social légitime parce qu'elle suppose un raffinement. Ainsi, les conduites légitimes ne sont en rien naturelles, bien au contraire, elles sont par définition le résultat d'une organisation, d'une socialisation. Affiner les conduites les rend moins naturelles ; et cette perte de l'état primitif apparaît comme le propre de la civilisation.

---

[55] FREUD, Sigmund, *Totem et Tabou : interprétation par la psychanalyse de la vie sociale des peuples primitifs*, trad. Serge Jankélévitch, Paris, Payot, 1966 [1913], p. 108.

À ce titre, un comportement illégitime peut résulter d'une ignorance du code en vigueur, d'un primitivisme relatif en somme, d'une sauvagerie. L'attitude illégitime, cependant, peut aussi se révéler une forme de provocation qui suppose par le fait même la connaissance du code. Méprisant les règles élémentaires de la bienséance, l'invective se présente comme un comportement déviant, irrecevable, qui ne correspond pas aux normes et aux critères d'acceptabilité établis. Pourtant, elle n'est en rien archaïque. Si elle a une fin « sauvage », son exécution suppose une expérience. Prenant à rebours les valeurs fondatrices de la société, l'invective prouve sa familiarité avec la langue, la culture et les institutions.

Les contextes de la violence

Si, comme l'affirme Derrida, la littérature ne « se maintient pas à demeure » dans une nature axiologique, son objet, lui, dépend du contexte de la production. La société exerce une influence sur la réalisation du discours littéraire dont il faut aussi tenir compte. Dans cette perspective, la violence n'implique pas dans toutes les sociétés, ni dans tous les milieux, la même sensibilité. Sur ce point, la France et le Québec paraissent exprimer des affections différentes, au vu notamment de leur histoire particulière. Et leurs discours modèlent différemment la matière littéraire.

Le plaisir de la diatribe face à la peur du conflit

Chez Céline, l'invectiveur confronte la société. La position marginale, revendiquée tant par les narrateurs que par l'auteur, implique une prise de liberté particulière. La colère du sujet revendique une autonomie, elle le place à rebours, en réaction avec les

prescriptions sociales. Et ce locuteur ne craint pas l'isolement. Au contraire, il envisage cette situation comme une marque de l'exception, voire de l'exceptionnel.

L'audace du furieux est relative à l'histoire révolutionnaire de la France qui intègre la révolte comme une part importante de son identité. La société française s'est constituée par opposition de sorte qu'elle porte un regard oxymorique sur l'infraction, proscrite et prescrite à la fois. L'expérience de son Histoire a prouvé que c'est souvent de la marge que vient l'innovation. Aussi la condamnation ne va-t-elle pas sans un certain prestige.

C'est ainsi que l'invective, interdite, peut paradoxalement s'intégrer à la tradition de l'éloquence : « nous là de France, question d'être artistes, on est du verbe, du boniment, de l'envoi de vane... » (*CL*, p. 247). L'invectiveur est chez Céline celui qui socialement renouvelle et enrichit la langue, car son émotion engendre un renouveau, qui témoigne aussi de son acuité. La rébellion suppose un savoir-faire, une maîtrise des outils de la confrontation, que reconnaît la société. De cette compétition naît un plaisir qui encourage la mise en scène de la violence. La diatribe comprend le théâtral et celui qui s'y exerce aspire à une forme de notoriété : Céline se reconnaît volontiers « artist[e] ». La lutte suppose l'acquisition d'un pouvoir que la société française condamne et valorise à la fois, particulièrement lorsqu'il implique le discours, peut-on penser. La lutte verbale est un art reconnu en France où le transgresseur, se sachant en un sens valeureux, ne craint pas le bannissement.

Le Québec n'a pas la même indulgence face à la digression. L'écart y est ressenti comme une trahison envers la société qui s'est battue pour son unicité. Selon Michel Biron,

> la société québécoise s'apparente à ce que l'anthropologue anglais Victor W. Turner appelle une « communitas », par opposition à une société fondée sur une structure hiérarchique permanente. La communitas développe des relations qui ne sont pas fondées sur l'exercice d'un pouvoir, mais sur l'expérience de la « liminarité ». Elle regroupe des personnes situées en

marge des institutions, soit parce qu'elles n'y ont pas encore accédé. Turner distingue ainsi deux modalités (concomitantes ou non) de relations sociales :

> [«]C'est comme s'il y avait deux « modèles » principaux, juxtaposés et alternés, de l'interrelation humaine. Le premier est celui d'une société qui est un système structuré, différencié et souvent hiérarchique de positions politico-juridico-économiques avec un grand nombre de types d'évaluation qui séparent les hommes en fonction d'un « plus » ou d'un « moins ». Le second, qui émerge de façon reconnaissable dans la période liminaire, est celui d'une société qui est un *comitatus* (i.e. compagnonnage), une communauté non structurée ou structurée de façon rudimentaire et relativement indifférenciée.[»] [Note. Victor W. Turner, *Le Phénomène rituel. Structure et contre-structure*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Ethnologies », 1990, p. 97.][56]

Les deux modalités sociales identifiées par Turner expliquent les distinctions entre la société française et la société québécoise. L'une, hiérarchisée, assume la révolte contre la structure, alors que l'autre, communautaire, n'admet pas le conflit ; comme le dit Micheline Cambron :

> [...] le discours culturel français – du moins jusqu'en mai 68, et encore... – reconnaît traditionnellement la disjonction qui fonde le discours, mais c'est pour affirmer aussitôt le discours de la distance comme supérieur à la *doxa*. D'ailleurs, en France, pour être reconnu, tout discours doit se poser d'abord comme mise à distance (c'est la logique des « instituants-institués » dont parle Jacques Dubois) ; paradoxalement, ce qui domine, au plan idéologique, c'est ce qui « se distingue » du commun. Aussi, le processus de distinction n'est-il pas vécu comme déchirant : il apparaît au contraire comme co-extensif au déploiement du discours et, à ce titre, l'accès d'un discours singulier à l'ordre de la distance n'est pas perçu *collectivement* comme une perte, quoique individuellement il puisse y avoir une nostalgie de l'enveloppement de la parole commune, même si cette parole commune s'est de fait constituée diachroniquement sur le mode de la distance. A l'opposé, le discours culturel américain renvoie à une conception de la démocratie qui, selon la pénétrante analyse d'Alexis de Tocqueville, s'appuie non pas sur des aspects singularisants du discours mais bien sur ses aspects communs : la démocratie américaine consacre le règne de l'Un. [...]
>
> Sans doute, [au Québec] notre double appartenance culturelle, française et américaine, explique-t-elle en partie ce conflit non résolu de notre discours commun. Notre tradition littéraire et philosophique est d'abord française et, à ce titre, nous cultivons la mise à distance. Mais nous souhaiterions aussi vivre dans une participation coutumière qui n'aurait pas besoin de mots pour se dire et se donnerait pour réelle. Cependant, cette participation est mythique et renvoie, selon le mot de Dumont, à « l'illusion fondamentale de l'homogénéité du temps, de l'espace et de mon être. » De ce fait, il y a toujours « la tentation d'une rupture ».[57]

---

[56] BIRON, Michel, *L'absence du maître. Saint-Denis Garneau, Ferron, Ducharme*, *op. cit.*, p. 11-12.
[57] CAMBRON, Micheline, *Une société, un récit. Discours culturel au Québec (1967-1976)*, Montréal, L'hexagone, coll. « Essais littéraires », 1989, p. 184-185.

La confrontation verbale n'a donc pas dans la société québécoise les mêmes possibilités que dans la société française. Du consensus social résulte une peur du conflit, de la confrontation, qui prescrit la fuite comme seule réponse à la violence.

L'écriture de Ducharme accueille l'esquive comme un mouvement fondateur. Et, cette action détermine des situations pragmatiques très différentes de celles présentées par Céline. Contrairement au narrateur célinien qui avance sa colère comme un étendard, l'invectiveur ducharmien énonce la violence à reculons. Les attitudes sont différentes, mais l'action n'est pas forcément hiérarchisée, étant entendu que la fuite n'atténue pas nécessairement la violence, puisque chez Ducharme le recul est aussi un geste de provocation, une façon d'empêcher la réplique et de doubler la frustration de l'interlocuteur. L'auteur transforme une peur, typiquement québécoise, en une action provoquante.

La parole guerrière

Une guerre se joue dans l'énonciation violente, car l'entreprise cherche à supprimer, à détruire l'interlocuteur devenu adversaire. Le combat emprunte alors les voies du discours performatif[58] dont la visée extrême consiste à tuer l'autre par les mots. Dans ces circonstances, les mots deviennent de véritables *mots-objets*, des projectiles aussi efficaces que les armes. Et, cette possibilité, que rend explicite la violence verbale, serait fondamentale aux signes selon Roland Barthes :

> Vous opposez d'une manière très frappante les signes aux armes, mais selon un processus encore substitutif, et vous ne pouvez faire autrement ; car les signes et les armes, c'est la même chose ; tout combat est sémantique, tout sens est guerrier ; le signifié est le nerf de la guerre, la guerre est la structure même du sens ; nous sommes actuellement dans la guerre du non sens (une guerre pour abolir le sens), mais des sens : des signifiés s'affrontent, munis de toutes sortes d'armes possibles (militaires, économiques, idéologiques, voire névrotiques) ; il n'y a actuellement dans le monde aucun lieu institutionnel d'où le signifié soit banni (on ne peut aujourd'hui chercher à dissoudre qu'en trichant avec les institutions, dans des lieux instables, fugitivement occupés, inhabitables, contradictoires au point d'en paraître parfois réactionnaires). Pour ma part le paradigme sur lequel en toute rigueur (c'est-à-dire au-delà d'une position politique préférentielle) j'essaie de me régler, n'est pas impérialisme/socialisme, mais impérialisme/autre chose : cette levée de la marque au moment où le paradigme va se conclure, cette opposition rendue boiteuse par le raccourci, le supplément ou la déviation du neutre, cette béance d'utopie, il faut bien m'y résoudre, est le seul lieu où je puisse actuellement me tenir. L'impérialisme, c'est le plein ; en face, il y a le reste, non signé : un texte sans titre.[59]

La création du sens se présente chez Barthes comme une guerre énergique. Ainsi, lorsque l'entreprise sémantique choisit la voie de la violence, il est à prévoir que la parole devienne porteuse de mort.

---

[58] Le terme « performatif » est un emprunt des linguistes et des philosophes à l'anglais *performative* issu des travaux de John Langshaw Austin qui le premier a défini les énoncés performatifs dans *How to do things with words*, Cambridge, Harvard University Press, 1975 [1962]. Il s'agit d'énoncés de forme indicative, c'est-à-dire qu'ils se présentent comme des descriptions d'événements, dont l'énonciation accomplit l'événement qu'ils décrivent. Par exemple, l'énonciation de la phrase « Je promets de le faire » accomplit l'action de la promesse. Seuls quelques verbes possèdent cette propriété (conseiller, décider, jouer, promettre, jurer). L'invective ne produit pas d'énoncés performatifs au sens où l'a défini Austin, néanmoins il s'agit d'un acte performatif, dans la mesure où son énonciation produit des effets sur les actions, les pensées ou les croyances des destinataires.

[59] BARTHES, Roland, « Digressions », *Œuvres complètes III. op. cit.*, p. 1003.

Les « mots-projectiles » chez Céline

L'œuvre romanesque de Louis-Ferdinand Céline fabrique[60] une chronique des deux guerres mondiales. Et ce projet s'inscrit dans une logique plus vaste de la représentation de la violence, puisque la guerre *engendre* le sujet célinien.

Intégrant à l'âge de dix-huit ans le 12e régiment de Cuirassiers, Céline engage tôt sa vie sur la voie militaire. Décoré de la médaille militaire et de la croix de guerre, il récupère son passé d'ancien combattant comme une source d'inspiration essentielle pour son œuvre, principalement pour l'écriture du *Voyage au bout de la nuit* et de *Casse-pipe*. C'est néanmoins la tourmente de la Seconde guerre et de la collaboration qui inoculent une singulière véhémence à son style. La guerre lui inspire un mode d'expression marginal dans le champ esthétique, qui se traduit par une émotivité extrême du discours. De son expérience de la guerre – et à ce titre sa position de « traître » joue un rôle déterminant – Céline fait l'axe de sa vie, et la matière, à la fois conceptuelle et énonciative, de son œuvre. L'*exil*, en tant qu'expulsion, conditionne le ton narratif ; le rejet devient une force créatrice, le sujet faisant de l'affront un moteur. Maintenus dans l'ambiguïté du rapport entre le romanesque et l'autobiographique, ses récits donnent au témoignage une forme nouvelle ancrée dans la haine.

---

[60] Henri Godard affirme : « Du chroniqueur Céline n'a ni le ferme propos de fidélité aux faits, ni le respect de l'ordre chronologique, ni l'effacement de sa personne devant la grandeur des événements auxquels il assiste ». Et il ajoute : « Les huit récits que Céline a qualifié ainsi tiennent tous, simultanément, du roman, de l'autobiographie et de la chronique, à des titres et à des degrés divers, mais sans qu'il y ait changement de nature ». *Poétique de Céline*, Paris, Gallimard, 1985, p. 379-380.
Le témoignage chez Céline associe expérience vécue et expérience imaginaire selon un dispositif qui les allie sans les confondre. L'auteur propose un projet proche de l'autobiographie, mais refusant de s'y limiter. Déclinant tous les statuts, son œuvre, dans sa construction et sa matière, s'invente à rebours des attentes de la lecture. De fait, le parti pris énonciatif de ces textes encourage un questionnement pluriel sur la dialectique entre fiction et réalité, inhérente à l'autobiographie.

Cette cohérence de la guerre confond l'invective avec les autres armes. L'invective n'apparaît alors plus comme une violence moindre que le combat. Cette dynamique de la colère se manifeste constamment dans le discours célinien, comme nous pouvons le constater dans ces extraits de *Féerie pour une autre fois* et de *Casse-pipe* :

> - Vicieux ! que je lui hurle… eh, magique ?
> J'ai pas à me gêner.
> Je tenais encore une autre injure… *brrroum !*... voilà une autre mine !...
> - Les Batignolles !... (*FF*, p. 270)

> Des cinq escadrons si dresseurs ! que ça arrêtait pas de sévir, punir du matin au soir, à perte de raison, de baratiner le trèpe fourbu… L'hallali des hommes… sous les rafales d'engueulades… Du fond des crèches aux écuries… De la cuistance aux manèges… Ça s'arrêtait pas… (*CP*, p. 105)

S'attardant au récit d'une nuit de bombardements, le narrateur de *Féerie pour une autre fois* représente métaphoriquement la Deuxième guerre par le conflit personnel. La syntaxe dédoublée crée une équation équivalente entre le terme « mine » et celui d'« injure ». Le narrateur « t[ient] » l'injure, il la manipule et la lance telle une grenade. L'invective symbolise les combats. Nous voyons que cette énonciation diffère de celle du second extrait dans lequel la guerre est traitée de façon plus explicite. Ce passage se trouve dans *Casse-pipe*, un court récit racontant les aventures du cuirassier Destouches engagé dans la Première guerre. La guerre est au cœur du récit ; ainsi, les invectives s'inscrivent dans un contexte militaire, mais également dans une ambiance de violente camaraderie. L'invective conditionne les rapports entre les grades : elle sert à « dresser », à « punir », mais aussi à asservir, à lutter, à se révolter. Les « rafales » proviennent tant des « engueulades » que des mitraillettes. Ces deux mises en narration n'ont pas la même intensité, et elles montrent ainsi les variations du traitement de la violence essentielles dans le discours de Céline.

Pour répondre à l'horreur, les « engueulades » (*CP*, p. 105) deviennent un mode de communication, et un principe d'écriture. De fait, même dans le contexte apocalyptique qu'il privilégie, les mots, plutôt que les coups ou les blessures, demeurent dans la mémoire des éprouvés. Le phénomène se remarque dès *Le voyage au bout de la nuit*, avec cette supplication de l'enfant réprimandé : « Tais-toi maman ! Bats-moi maman ! Mais tais-toi maman ! » (*VN*, p. 267). Chez Céline, la violence physique ne prend pas le relais lorsque les mots ne suffisent plus : elle les accompagne, car les mots possèdent déjà leur puissance propre. Dans cette perspective, l'invective paraît une violence égale à l'affrontement physique, puisque certains mots peuvent avoir un impact plus fort que les coups :

> ni amers, ni aigris… chagrinés, c'est tout !... et surtout qu'on les ait battus à pas ramasser assez de bois… qu'ils méritaient pas d'être battus !... et en plus traités de vieux fainéants !... c'est « vieux fainéants » qui passait pas ! « nous fainéants, Docteur ?... vieux ! vieux ! bien sûr !... mais fainéants ? vous nous connaissez vous, Docteur !... toute notre vie de labeur !... et de conscience !... pas une minute de paresse ! vous nous connaissez vous, Docteur ! »
>
> Les larmes lui venaient… la dernière insulte… eux, paresseux !... (*CL*, p. 321, 322)

Ce fragment est tiré de *D'un château l'autre,* le roman initiateur de la trilogie finale (suivent *Nord* et *Rigodon*). Le couple âgé que rencontre le personnage de Céline témoigne de l'impact de certaines insultes. « Battus », ils retiennent surtout l'insulte qui a accompagné le châtiment : « fainéants ». Opérant une métamorphose, l'invective atteint ici l'intégrité de la personne, puisque celle-ci se voit irréversiblement transformée par la violence. Pourtant, l'invective a ceci de retors qu'elle ne laisse pas de marques visibles attestant de son pouvoir. Contrairement à la blessure physique, le discours violent n'entraîne pas de scarification. Aussi, ne pouvant retirer de gloire de ses blessures, la victime de la violence verbale est-elle condamnée à souffrir en solitaire – la cicatrice étant

invisible – ce qui, peut-on penser, double le mal. Alors que le martyr jouit[61] de la possibilité de s'inscrire dans l'histoire, l'invective, en tant que parole vive, consigne sa victime dans une performance qui s'oppose à l'historique.

Les « mots-matière » chez Ducharme

Chez Réjean Ducharme, les enjeux de la parole violente changent. Dans ses romans, la parole belliqueuse ne renvoie pas comme chez Céline à un épisode guerrier. L'invective guerrière selon Ducharme matérialise plutôt la violence.

Le monde de Ducharme présente l'invective comme un « feu à cracher »[62] ; là, on « parl[e] comme on mord »[63]. Pourtant on remarque souvent un décalage entre l'agressivité annoncée et l'agressivité énoncée :

> Et Alberta tira, si bas, si dru et si fort qu'elle en perdit son accent. Dès le premier mot j'ai senti qu'elle voulait non seulement abattre une ennemie mais bien la rabattre, l'abaisser, non seulement l'humilier mais qu'elle se traîne à quatre pattes. Quel fiel ! Quels vers dans ce cœur renfermé !
>
> - Allons donc, garce ! Plus de gnangnan ! Tu es contente que je crève ! Vivement que tu jouisses tranquillement de tout mon mari ! Je ne serai plus sur ton chemin de garce pour mettre des bâtons dans tes roues de garce, hein ? Tu as beau jouer les grandes incomprises avec tes moues fixes et tes grands yeux de vache enfiévrée aphteuse, garce, ça ne m'impressionne pas,

---

[61] La jouissance en effet n'est pas étrangère au martyre, selon Nietzsche : « [l]a cruauté est l'une des plus antiques réjouissances de l'humanité. Par suite on s'imagine que les *dieux* aussi sont récréés et mis en belle humeur lorsqu'on leur offre le spectacle de la cruauté, – ainsi s'insinue dans le monde l'idée que la *souffrance volontaire*, le martyre librement choisi possède un sens et une valeur élevés. Peu à peu la coutume engendre dans la communauté des pratiques conformes à cette idée : dorénavant l'on se méfie de plus en plus de tout excès de bien-être et l'on se sent de plus en plus confiant dans les périodes pénibles et douloureuses ; on se dit : il est bien possible que les dieux tournent vers nous des regards malveillants lorsque nous sommes heureux, bienveillants lorsque nous souffrons, – et pas du tout pitoyables ! Car la pitié passe pour méprisable et indigne d'une âme forte et redoutable ; – mais bienveillants parce que notre souffrance les réjouit et les met de bonne humeur : car la cruauté procure le plus voluptueux sentiment de puissance ».
NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm, *Aurore. Pensées sur les préjugés moraux,* dans *Œuvres complètes IV., op.cit.,* p. 30.

[62] « Je t'ai eue, tu as éclaté, crié. J'ai crié plus fort. Tu ne t'y attendais pas, figée, bouche bée. C'est tout ce que tu as comme feu à cracher?... Envoie mon amour, shoote, montre-moi ce que tu as dans le corps!... » (VS, p. 55)

[63] « Qu'est-ce qu'elle a à gueuler comme ça, parler comme on mord? » (*VS*, p. 121)

> ça ne m'empêche pas de penser de toi ce que tu es : une jalouse de moi !... Spèce de pieuvre persiflante, intrigante et pocrite !...Garce !... (*E*, p. 74-75)

Dans ce passage des *Enfantômes*, le narrateur témoigne du « fiel » du personnage d'Alberta, mais l'écriture phonétique apparente au calembour les paroles rapportées : « Spèce de pieuvre persiflante, intrigante et pocrite !...Garce !... ». Si « garce » est un terme fortement connoté négativement, sa valeur agressive ne suffit pas à contrer l'humour obtenu par l'écriture phonétique dominante. La violence annoncée s'échappe au fil du discours puisqu'une fuite dans le poétique conclut l'agression. Cet amalgame du comique et de l'agressif rend la violence *désobéissante*, en ce sens qu'elle ne correspond pas aux désirs, aux attentes, entretenus par la réception. Inattendu, le discours emprunte des voies étrangères comme pour violenter la violence et tester sa résistance.

Nous remarquons en effet que, pour Ducharme, le ludisme ne contredit pas l'invective. Ainsi la violence éprouve l'agresseur : « Alberta tira, si bas, si dru et si fort qu'elle en perdit son accent ». La colère modifie concrètement l'élocution du locuteur, de sorte que l'invective apparaît une parole tonique qui implique une corporalité excessive par rapport aux autres formes d'énonciation. D'autres narrations confirment cette sensibilité chez Ducharme : « Et Alberta se fâchait, les oreilles toutes rouges à travers ses cheveux blonds, blancs, translucides [...] » (*E*, p. 21), « Bleue de colère, Chamomor frappe à la porte du jardinier, qui n'a jamais eu un chou à planter et qui est grassement payé (*AA*, p. 164). L'articulation de la violence verbale s'appuie sur le corps. Le cri s'accompagne souvent d'une corporalité – un effort vocal, un étranglement, une douleur, une rougeur, une crispation. Le geste violent suit la parole violente comme si l'effort mobilisé par la voix entraînait une agitation générale. Difficile à circonscrire, la colère sollicite plus d'un centre physique, et il n'est pas rare que la parole guerrière implique une empoignade, comme ici

dans *L'océantume* : « Il a même fallu, pour rendre sensible mon éloquence, que je lui administre quelques bons coups de pieds, comme à un mauvais chien ; ce que d'ailleurs Lange m'a félicitée d'avoir fait (*O*, p. 51). Il faut comprendre avec Iode que la violence physique n'est pas plus efficace que la violence verbale, pas plus qu'elle n'en constitue l'aboutissement, il s'agit plutôt des deux piliers d'une même construction. La violence, c'est le corps et le cri.

Cette corporalité de la parole participe de la construction du personnage ducharmien. Selon Alain Robbe-Grillet, traditionnellement, le personnage romanesque

> [...] doit avoir un nom propre, double si possible : nom de famille et prénom. Il doit avoir des parents, une hérédité. Il doit avoir une profession. S'il a des biens, cela n'en vaudra que mieux. Enfin il doit posséder un " caractère ", un visage qui le reflète, un passé qui a modelé celui-ci et celui-là. Son caractère dicte ses actions, le fait réagir de façon déterminée à chaque événement. Son caractère permet au lecteur de le juger, de l'aimer, de le haïr. C'est grâce à ce caractère qu'il léguera un jour son nom à un type humain, qui attendait, dirait-on, la consécration de ce baptême.[64]

Avec Ducharme, le personnage romanesque manque à plusieurs de ces devoirs ; ou plutôt, il les concentre exagérément. Baptisés – ou renommés – Mille Milles ou Iode Ssouvie, les héros de Ducharme sont affublés de noms qui défient la pratique sociale. La nomination, l'énonciation du nom, crée le personnage. Elle lui donne corps. L'onomastique vertigineuse[65] est à l'origine de la construction des personnages ; elle résume les composantes actantielles identifiées par Robbe-Grillet. Le nom ébauche un « caractère » dans plusieurs cas, tel celui de Mille Milles, enfant qui a fugué loin de chez lui, et d'Iode Ssouvie, petite fille sulfureuse et insatiable. Même dans les cas d'« hérédité », l'auteur surdétermine la filiation attendue du patronyme : la fille de Christophe Colomb, née de

---

[64] ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris, éd. de Minuit, 1963, p. 27.

[65] Voir à ce sujet les études de HOTTE-PILON, Lucie, « Le jeu des noms dans l'œuvre romanesque de Réjean Ducharme », *Voix et images*, vol. XVIII, n°1 (52), automne 1992 ; et de PAVLOVIC, Diane, « Ducharme et l'autre versant du réel : Onomastique d'une équivoque », *Esprit créateur*, 23 (3), 1983.

l'œuf de son célèbre père, est nommée Colombe Colomb ; les trois filles de Questa, d'abord appelées Lucie, Lucille et Lucienne, sont toutes renommées Anne, se confondant ainsi dans la figure de la *sœur*[66]. Souvent inséparables, le prénom et le patronyme participent d'une logique du dédoublement, allant du reflet : Mille Milles (*Le nez qui voque*), Blasey-Blasey (*L'avalée des avalés*), Faire Faire (*L'océantume*), à la métamorphose : Constance Chlore ressuscitant en Constance Kloür (*L'avalée des avalés*).

L'attribut de la parole parachève la construction du personnage initiée par la nomination. Par la narration homodiégétique, Ducharme donne une importance démesurée à certains locuteurs, qui ont tôt fait de s'emparer de cette propriété pour l'exploiter jusqu'au *babil*. Il faut mettre cette expression en perspective avec la pensée de Barthes[67] : la critique a souvent remarqué la logorrhée propre au texte ducharmien, mais il ne s'agit pas d'un « texte-babil » au sens où l'entend Barthes. Il faut plutôt penser que Ducharme travaille l'« ennui » que décrit Barthes. Sensible aux gargarismes (« écumes » abjectes) de la littérature comme aux « fleurs de rhétorique » (*NV*, p. 12), Ducharme interroge la narration de l'expansion : Où s'arrêter ? Pourquoi ne pas « continuer ainsi pendant deux cents pages » (*NV*, p. 54) ? Évaluant les possibilités et les limites du roman en soumettant le récit

---

[66] Nous pensons qu'il s'agit d'une référence au conte *La Barbe-Bleue* de Charles Perrault, dans lequel apparaît la proposition suivante, devenue célèbre, « Anne, ma sœur Anne, ne vois-tu rien venir ? ». La double adresse « Anne » ainsi que la désignation pléonastique « sœur » crée une récurrence faisant de Anne un emblème. C'est à cette répétitivité que Ducharme fait écho en nommant les trois filles de Questa.
PERRAULT, Charles, *Contes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1981 [1697], p. 152.

[67] Barthes écrit : « On me présente un texte. Ce texte m'ennuie. On dirait qu'il *babille*. Le babil du texte, c'est seulement cette écume de langage qui se forme sous l'effet d'un simple besoin d'écriture. On n'est pas ici dans la perversion, mais dans la demande. Écrivant son texte, le scripteur prend un langage de nourrisson : impératif, automatique, inaffectueux, petite débâcle de clics (ces phonèmes lactés que le jésuite merveilleux, Van Ginneken, plaçait entre l'écriture et le langage) : ce sont les mouvements d'une succion sans objet, d'une oralité indifférenciée, coupée de celle qui produit les plaisirs de la gastrosophie et du langage. Vous vous adressez à moi pour que je vous lise, mais je ne suis pas à vos yeux le substitut de rien, je n'ai aucune figure (à peine celle de la Mère) ; je ne suis pour vous ni un corps ni même un objet (je m'en moquerais bien : ce n'est pas en moi l'âme qui réclame sa reconnaissance), mais seulement un champ, un vase d'expansion. On peut dire que finalement ce texte, vous l'avez écrit hors de toute jouissance ; et ce texte-babil est en somme un texte frigide, comme l'est toute demande, avant que ne s'y forme le désir, la névrose ».
BARTHES, Roland, *Le plaisir du texte*, dans *Œuvres complètes IV. Livres, textes, entretiens. 1972-1976*, Paris, Le Seuil, 2002, p. 220.

à l'épreuve du « babil », Ducharme ne tente pas de mettre son écriture au pied du mur, il compte plutôt minutieusement le nombre de pas qu'il est possible de faire avant de se retrouver contre ce mur. Et le procédé de l'invective se place dans le cadre de cette expérience, puisque le vecteur de la violence interroge le moment où, emporté par la logorrhée, le discours littéraire est menacé par le non-littéraire.

Vu l'importance de la parole, il est possible de résumer plusieurs personnages ducharmiens à un nom et une voix. La dynamique accordée à ces caractères suffit à concrétiser l'entité fictionnelle. La place prépondérante du personnage – entendu d'abord comme un sujet parlant – sur l'intrigue focalise les procédés narratifs autour de la représentation de la conscience du sujet. Et dans cette naissance, la violence force l'incarnation. Le don de la parole personnifie l'entité abstraite en un geste proche du divin, et la sensibilité qu'inspire l'énonciation furieuse tend à le matérialiser. [68]

---

[68] Remarquons que la réification (entendue comme la matérialisation, l'incarnation, du personnage) n'a pas les mêmes enjeux chez Céline. Comme chez Ducharme, le héros célinien est surtout une voix plutôt qu'un « type humain », quoiqu'on lui reconnaisse des « parents », une « profession » et un « passé », correspondant ainsi davantage aux devoirs du personnage dénoncés par Robbe-Grillet. Cependant, la nature autobiographique des textes céliniens pousse le lecteur à interroger les possibilités et les limites de l'incarnation. Toujours tenté de départager le vrai du faux, le lecteur s'inquiète particulièrement de cette distinction face à l'écriture de Céline, vu la nature des faits rapportés. Par exemple, en introduction de *Mort à crédit* Ferdinand et sa mère confrontent leur vision du passé : « Elle raconte son existence à Madame Vitruve... Elle recommence pour qu'elle comprenne combien j'ai été difficile !... Dépensier !... Insoucieux !... Paresseux !... Que je tenais pas du tout de mon père... Lui si scrupuleux alors... si laborieux... si méritant... si déveinard... qu'est décédé l'autre hiver... Oui... Elle lui raconte pas les assiettes qu'il lui brisait sur le cocon... [...] Ma mère raconte pas non plus comment qu'il la trimbalait, Auguste, par les tifs, à travers l'arrière-boutique. Une toute petite pièce vraiment pour des discussions... Sur tout ça elle l'ouvre pas... Nous sommes dans la poésie... Seulement qu'on vivait à l'étroit mais qu'on s'aimait énormément. Voilà ce qu'elle raconte. Il me chérissait si fort papa, il était si sensible en tout que ma conduite... les inquiétudes... mes périlleuses dispositions, mes avatars abominables ont précipité sa mort... Par le chagrin évidemment... Que ça s'est porté sur son cœur !... Vlan ! Ainsi que se racontent les histoires... Tout ça c'est un peu raisonnable, mais c'est rempli bien plus encore d'un tas d'immondes crasseux mensonges... Les garces elles s'animent tellement fort à se bourrer la caisse toutes les deux qu'elles couvrent le bruit du piano... Je peux dégueuler à mon aise ». (*MC*, p. 43)
Cette confrontation des perspectives, celle « poé[tique] » de la mère et celle « dégueul[ée] » de Ferdinand, témoigne du dilemme du lecteur qui a le choix de croire l'une ou l'autre des versions (ou aucune). De fait, l'écriture célinienne donne à l'expérience intime une forme nouvelle, en rupture à la fois avec la matière romanesque et avec la matière autobiographique. Cette composition particulière oblige le lecteur à questionner le rôle que la violence (envisagée dans son sens le plus large) joue dans cette biographie.

L'invective réclame l'épreuve physique ; et ce passage à l'acte incarne le personnage, comme le cri est, selon Bérénice, à l'origine du langage : « C'est par les yeux que les hommes se sont aperçus que l'homme meurt. Quand l'homme vit l'homme mourir, il poussa un grand cri : c'est ainsi que lui vint la parole » (*AA*, p. 138). L'expérience de la mort fait naître du *coup*, du *cri*, le personnage apparaît alors comme le fils de la violence. Et, c'est aussi par la violence qu'il périra : « Je mourrai en pleine force, de l'explosion même de ma violence » (*AA*, p. 162). L'hypothèse de cette genèse est confirmée par un passage de *Gros mots* dans lequel Johnny, le narrateur, exprime la matérialisation de la violence en soutenant qu'elle produit une substance abjecte, la « mud » : « Voici les cendres et poussières, avec les larmes et le fiel, pour faire une boue bien prenante. Une mud. Engluante, Engloutissante » (*GM*, p. 36). La boue constitue la matière première de la création. Composée de cendres et de poussière, la boue s'avère la matière divine qui a donné naissance à l'homme. Chez Ducharme, deux éléments s'ajoutent à cette essence, les larmes et le fiel, issue de la violence pour créer un nouvel être : le personnage. Le geste initial, divin, est caricaturé, voulant que le héros naisse comme on "traîne quelqu'un dans la boue". Et, à ce titre, le recours à l'anglais peut être interprété comme une surenchère. Il n'est pas rare que l'usage québécois s'en remette à l'anglais pour rendre plus sensibles certaines assertions. La matérialité est accentuée par la non traduction, le décalage des langues donnant un relief à l'expression.

Chez Ducharme, la violence implique des émotions limites, c'est-à-dire difficilement contrôlables, responsables de la création. L'invective relève d'un rapport particulier aux mots, à leur matérialité, voire à leur substantialisation. Et la conscience aiguë de l'idiome conduit l'écriture ducharmienne jusqu'au délire. Nous faisons référence, entre autres, à l'assertion suivante :

> Les mots sont aussi beaux les uns que les autres. Un u est-il plus joli qu'un i, un i moins bien tourné qu'un e ? Un mot pour moi, c'est comme une fleur : c'est composé de pétales ; c'est comme un arbre : c'est fait de branches. Hiérarchiser est une montagne à douze côtés fantastiques et ces douze côtés sont comme les douze apôtres. Les douze apôtres se nommaient H, I, E, R, A, R, C, H, I, S, E et R. (*NV*, p. 25-26)

Dans cet extrait, il apparaît possible de *manipuler* les mots, et peut-être faut-il comprendre cette opération en son sens le plus concret : Mille Milles les effeuille, comme l'amoureuse la marguerite. La comparaison florale, très valorisée dans l'univers ducharmien, dévoile la beauté des mots. Le mot est précieux, il est ciselé en « douze côtés fantastiques ». Les lettres incarnent également les apôtres, disciples du langage. Il n'est pas exagéré de penser que le discours ducharmien déifie la langue. Et la dévotion est poussée jusqu'au fétichisme :

> Les mots qu'il assimile avec le plus de voracité, qu'il caresse avec le plus de plaisir, sont les moins utiles, les plus inopinés. « Hallstattien », « lactodensimètre », « dromathérium », « physostigma » et « chondrostome » sont les plus populaires de son répertoire, pour le moment. Il les récite comme une prière, me les lance à brûle-pourpoint à la suite en guise de « Ad majorem Dei gloriam », les rumine comme du chewing-gum. (*O*, p. 54)

Cette narration montre Ino, comme Mille Milles, en adorateur de mots, ce que la devise de Loyola, fondateur des Jésuites, « Ad majorem Dei gloriam », figure comme un attachement quasi mystique. Les personnages de Ducharme vouent un culte aux mots, « les récit[ent] comme une prière ». Ainsi, lorsqu'ils les palpent, c'est avec le respect propre au religieux. Il faut cependant savoir que la formule « Ad majorem Dei gloriam » est celle que les élèves de collèges classiques québécois devaient inscrire, sous forme d'abréviation (A.M.D.G.), en en-tête de leurs devoirs comme une promesse d'application dans le travail. De la même façon étaient notés les lettres L.D.S. (Laus Deus Semper) sur la dernière ligne. L'adresse religieuse, lancée par Ino, a donc aussi une tonalité scolaire : la *passion* des mots fait de lui

un bon élève (il est même possible de penser que cette Passion, scolaire, dénonce la souffrance du langage, rabaissé à des fins serviles comme celle des bonnes notes).

Il arrive même que le dieu-langage abuse de son pouvoir. Cauchemardesques, les mots tentent alors d'asservir l'homme :

> Les mots se donnent de l'importance et nous donnent des ordres, quand on a le malheur de les faire sortir de leur trou. Les mots se donnent des airs et nous donnent des airs. Souvent, en plus d'être faux, ces airs sont tragiques. Un seul mot peut donner l'illusion que tout est changé brusquement, et commander une situation transformée. Or, rien ne change brusquement. Que peut changer un mot, même quand il est parole d'honneur ? Rien. Les mots sont sans effet sur les choses. Appliquez un mot à une pluie, et vous verrez qu'elle ne changera pas de couleur. Souvent, quand quelqu'un dit : « Je t'aime » ou : « Je te hais », tout semble se transformer. Mais au fond, rien n'est changé. Si on dit : « Je t'aime », c'est parce qu'on aimait déjà, ou on ment. Quand on dit : « Mon ami », rien ne change : s'il y avait déjà de l'amitié, il y en a toujours ; s'il n'y en avait pas, il n'y en a pas davantage. Quand quelqu'un dit quelque chose, par prudence, pour être sûr de ne pas tomber dans l'erreur, on devrait se dire : « Ce qu'il dit ne change rien ; ma situation demeure la même. » Le mot n'est pas la chose. Ils peuvent dire tout ce qu'ils veulent ; ce n'est pas dangereux, ne tremble pas pour rien. Le mot est pris pour la chose ces jours-ci. Si vous dites à quelqu'un qu'il est ignoble, vous risquez de vous faire casser la gueule. Pourtant, vous n'avez pas changé grand-chose en lui disant qu'il était ignoble, vous ne l'avez pas rendu plus ou moins ignoble qu'avant. Les verbes ne font pas l'action. Les objets inanimés eux-mêmes le comprennent. En effet, si vous dites à une montagne : « Tu n'es qu'une petite colline », elle ne prendra même pas la peine de vous répondre, elle demeurera telle qu'elle était et où elle était. Mais, si vous dites à une femme qui a de grandes oreilles : « Vous avez des oreilles de lapin, Madame », elle se portera à votre rencontre, s'échauffera, vous abreuvera d'injures et vous giflera à tour de bras. (*NV*, p. 213-214)

Trop longtemps asservis, les mots se révoltent contre l'homme dans le cauchemar de Mille Milles. Dans un inquiétant monde parallèle, le langage a pris le pouvoir et Mille Milles doit lutter pour ne pas se laisser subjuguer. La lutte avec les mots est donc double chez Ducharme : les narrateurs entendent leur résister (les remplacer[69], les annuler[70]), mais ils s'y abandonnent aussi. Cette structure est fondamentale dans l'œuvre de Réjean Ducharme. Elle rejoint la pensée de Bataille :

---

[69] « J'en ai assez du mot suicide et de ses dérivés. Désormais, j'emploierai un autre mot. Je donne le dictionnaire à Chateaugué. Je lui dis d'ouvrir le dictionnaire au hasard et de me lire le premier mot de la colonne de gauche de la page de gauche ». (*NV*, p. 82).

[70] « Moi je veux qu'on se couche puis qu'on reste couchés jusqu'à ce qu'on comprenne plus rien. Les gens vont parler puis ça va être du bruit, c'est tout… » (*HF*, p. 17).

> De la poésie, je dirai maintenant qu'elle est, je crois, le sacrifice où les mots sont victimes. Les mots, nous les utilisons, nous faisons d'eux les instruments d'actes utiles. Nous n'aurions rien d'humain si le langage en nous devait être en entier servile. Nous ne pouvons non plus nous passer des rapports efficaces qu'introduisent les mots entre les hommes et les choses. Mais nous les arrachons à ces rapports dans un délire.
>
> Que des mots comme *cheval* ou *beurre* entrent dans un poème, c'est détachés des soucis intéressés. Pour autant de fois que ces mots : *beurre, cheval*, sont appliqués à des fins pratiques, l'usage qu'en fait la poésie libère la vie humaine de ces fins. Quand la fille de ferme dit *beurre* ou le garçon d'écurie *le cheval*, ils connaissent le beurre, le cheval. La connaissance qu'ils en ont épuise même en un sens l'idée de connaître, car ils peuvent à volonté faire du beurre, amener un cheval. La fabrication, l'élevage, l'emploi parachèvent et même fondent la connaissance (les liens essentiels de la connaissance sont des rapports d'efficacité pratique; connaître un objet, c'est, selon Janet, savoir comment on s'y prend pour le faire). Mais au contraire *la poésie mène du connu à l'inconnu*. Elle peut ce que ne peuvent le garçon ou la fille, introduire un cheval de beurre. Elle place, de cette façon, devant l'inconnaissable. Sans doute ai-je à peine énoncé les mots que les images familières des chevaux et des beurres se présentent, mais elles ne sont sollicitées que pour mourir. En quoi la poésie est sacrifice, mais le plus accessible. Car si l'usage ou l'abus des mots, auquel les opérations du travail nous obligent, a lieu sur le plan idéal, irréel du langage, il en est de même du sacrifice de mots qu'est la poésie.[71]

Le « délire » est le mouvement fondamental de l'invective. Le délire pour Bataille implique une logorrhée qui mène à la perte du langage – usuel s'entend. De l'ordre de la jouissance – comme le sacrifice – cette perte, qui entraîne l'abolition du sujet et de l'objet, plonge dans un état psychotique où l'impossible n'est plus une contrainte. En ce sens, le « délire » inaugure le projet d'écriture et la création de l'œuvre, chez Ducharme, mais bien sûr aussi chez Céline. Dans le texte ducharmien, le « délire » inspire des genèses hérétiques selon lesquelles la violence et le cri constituent l'origine de toutes choses. Il aboutit à une surconscience de l'idiome. Le délire célinien se présente, quant à lui, comme un tourbillon où l'émotion est la source de toute vie : « La raison ! Faut être fou ! On peut rien faire comme ça, tout émasculé. Ils me font rire. Regardez ce qui les contrarie : on n'a jamais réussi à faire « raisonnablement » un enfant. Rien à faire. Il faut un moment de délire pour la création ». [72] La folie, le délire, est la condition de la génération. Et, chez les deux auteurs, il faut comprendre que c'est également le geste provoquant de l'invitation au *dé-*

---

[71] BATAILLE, Georges, *L'expérience intérieure, Œuvres complètes V. La Somme athéologique Tome I*, Paris, Gallimard, 1973, p. 156-157.

[72] CÉLINE, Louis-Ferdinand, « Rabelais, il a raté son coup », cité dans BEAUJOUR, Michel et THÉLIA, Michel, *Louis-Ferdinand Céline*, L'Herne, *op. cit.*, p. 45.

lire du lecteur, qui doit se laisser conduire par cette passion dans des états où la réalité qui l'entoure ne tient plus.

*

Le vocabulaire guerrier domine les discours insultants de Louis-Ferdinand Céline et de Réjean Ducharme. Les expressions céliniennes « mine » (*FF*, p. 270), « escadrons » (*CP*, p. 105), « rafales » (*CP*, p. 105), et les termes « feu » (*VS*, p. 55), « duel » (*GM*, p. 60) « crachat » (*GM*, p. 140), « abattre » (*E*, p. 74) vus chez Ducharme, qualifient les paroles violentes. Cet effort pour matérialiser le discours agressif témoigne de l'action produite par ces énonciations. Les auteurs emploient un semblable vocabulaire belliqueux, qui unit le lexique aux armes de guerre, selon des contextes pourtant différents offrant à chaque expression une valeur particulière.

Il apparaît d'emblée que l'activité de l'invective a des enjeux qui vont de la métaphore à la métamorphose de l'adversaire, c'est-à-dire que le discours a le pouvoir d'intervenir sur le cours de l'existence. De fait, la parole performative ne se réalise – n'existe en un sens – que si elle produit un effet sur le destinataire, que si elle se réalise en tant qu'acte.[73] Et, cette possibilité d'intervention confère à l'invective un potentiel guerrier.

[73] Émile Benveniste écrit à ce propos : « De toute manière, un énoncé performatif n'a de réalité que s'il est authentifié comme *acte*. Hors des circonstances qui le rendent performatif, un tel énoncé n'est plus rien. N'importe qui peut crier sur la place publique : « je décrète la mobilisation générale ». Ne pouvant être *acte* faute de l'autorité requise, un tel propos n'est plus que *parole* ; il se réduit à une clameur insane, enfantillage ou démence. Un énoncé performatif qui n'est pas acte n'existe pas. Il n'a d'existence que comme acte d'autorité. Or, les actes d'autorité sont d'abord et toujours des énonciations proférées par ceux à qui appartient le droit de les énoncer. Cette condition de validité, relative à la personne énonçante et à la circonstance de l'énonciation, doit toujours être supposée remplie quand on traite de performatif ». BENVENISTE, Émile, « La philosophie analytique et le langage », dans *Problèmes de linguistique générale I*, Paris, Gallimard, 1966, p. 273.
En ce qui concerne l'acte de l'invective, l'autorité qu'évoque Benveniste est relative. Le locuteur s'octroie cette autorité, et c'est la réception qui garantit le statut de l'acte ; par ailleurs, le statut littéraire et fictif de l'invective modifie encore ces postures.

Les définitions postulées

Le flou théorique

Un flou théorique brouille la conception de la violence verbale. Si les formes contrôlées de la violence, telle la parole argumentative, font l'objet d'importantes études, la violence excessive de l'invective demeure un objet marginal. Cette discrétion de la critique fait en sorte que notre champ d'étude offre encore un important potentiel, mais complique aussi notre entreprise qui vise la mise en place d'une poétique du procédé.

L'invective, l'insulte, l'injure, le juron et le blasphème constituent les formes de violence verbale les plus fréquemment évoquées par la critique. Leurs définitions se confondent, cependant, selon les théoriciens qui les étudient.

Le blasphème et le juron

La première distinction se fait au niveau de la situation d'énonciation. L'insulte et l'injure impliquent un destinataire alors que le juron et le blasphème n'en supposent pas forcément. Dans *Dire et interdire : éléments de jurologie*, Nancy Huston extrapole cette première distinction et suggère l'opposition de ces deux groupes selon leur fonction : le juron et le blasphème relèveraient de l'*expressif* parce qu'ils « sont plus proches du réflexe que de la réflexion », alors que les injures et les insultes, véhiculant plutôt une impression sur la cible, participeraient de l'*impressif*.[74] Pourtant, on peut objecter que l'injure et l'insulte sont aussi des énoncés expressifs puisqu'ils expriment une agressivité qui peut, en outre, être relativement peu « réfléchie ».

[74] HUSTON, Nancy, *Dire et interdire : éléments de jurologie*, Paris, Payot, 1980, p. 107.

Il est indéniable que le juron et le blasphème prennent souvent la forme des interjections et qu'ils ont généralement une forte portée expressive. Néanmoins, dans son étude sur les jurons québécois, Martina Drescher remarque que dans quelques situations d'énonciation, les blasphèmes québécois ressemblent à des marqueurs discursifs.[75] Ainsi, l'énonciation suivante tirée de *Va savoir* indique au moyen des blasphèmes la clôture des unités discursives : « Qu'est-ce qu'elle est allée faire là, baptême ? Qui c'est qui t'a mis ça dans le crâne, baptême ? » (*VS*, p. 276). Dans cette situation d'énonciation particulière, le blasphème n'est pas exclamatif, il s'intègre et accentue l'émotivité d'une énonciation interrogative. Adjectival, le blasphème relève l'agressivité de la proposition. L'écriture de Ducharme fournit d'autres exemples de cet emploi : « mon hostie d'énergumène » (*HF*, p. 61), « un hostie de coup » (*HF*, p. 70), « l'hostie de chien sale » (*HF*, p. 80), « vos hosties de rues » (*HF*, p. 168), « l'hostie de lettre sale » (*HF*, p. 270), « Maudite ordonnance conne de calice ! » (*HF*, p. 190). Le blasphème s'emploie aussi comme un nom insultant : « ces hosties-là » (*HF*, p. 37), « mon vieux hostie » (*HF*, p. 135), « les hosties de sales » (VS, p. 218), « les gros Christs » (*GM*, p. 223); et, il devient même un verbe fortement agressif : « le calicer dehors » (*HF*, p. 83).

Ces usages particuliers du blasphème au Québec remettent en question la précision proposée par Huston. Selon nous, le blasphème québécois s'envisage plutôt comme une expression qui relève d'abord de la blasphémie :

> la blasphémie se manifeste comme exclamation, elle a la syntaxe des interjections dont elle constitue la variété la plus typique ; elle n'utilise que des formes signifiantes à la différence des interjections-onomatopées, qui sont des cris (oh ! aie ! hé !...), et elle se manifeste dans des circonstances spécifiques.[76]

---

[75] DRESCHER, Martina, « Eh Tabarnouche c'était bon. Pour une approche communicative des jurons en français québécois », dans *Cahiers de praxématique*, 34, 2000, p. 133-159.
[76] BENVENISTE, Émile, « Blasphémie et euphémie », dans *Problèmes de linguistique générale II*, Paris, Gallimard, 1974 [1966], p. 256.

Il ne faut pas confondre, cependant, blasphémie et blasphème. De fait, ce n'est qu'au dix-septième siècle que le terme *blasphemia* évoque dans le latin chrétien une parole qui outrage la divinité. À l'origine, le terme est emprunté au grec *blasphêmia* désignant d'abord une injure, une calomnie ; il n'est employé qu'occasionnellement dans un contexte religieux. *Blasphêmia* s'oppose alors à *euphêmia* qui constitue l'emploi d'un mot favorable. Le terme de juron n'apparaît quant à lui qu'au dix-septième et il se confond alors avec le blasphème.[77] Par extension, il a fini par désigner une interjection ou une exclamation grossière. Le blasphème apparaît aujourd'hui comme un juron religieux. Ainsi, nous formulons l'hypothèse que le blasphème, tel qu'il est employé au Québec, relève autant de l'*impressif* que de l'*expressif* (Huston), en maintenant en quelque sorte le lien entre le blasphème et la blasphémie.

L'injure et l'insulte

Les critiques distinguent généralement l'injure et l'insulte du point de vue de leur spécificité quoique cette caractéristique n'apparaisse pas clairement dans l'étymologie des termes. D'après la linguiste Évelyne Larguèche, l'injure relève du domaine de l'invérifiable, de l'injustifiable, et l'insulte, du vérifiable et du justifiable.[78] L'insulte aurait ainsi une puissance supérieure du fait qu'elle prétend rendre compte de la spécificité de l'autre. Dominique Lagorgette précise :

> L'opposition étymologique *insulter / injurier* [violence physique/réputation] a évolué dans les deux cas du physique au verbal. Pourtant, des deux termes, injurier reste le terme le moins précis, de par son lien à la notion d'outrage qui peut aller d'insulter quelqu'un verbalement à refuser de lui serrer la main, ou même lui adresser certains gestes.[79]

---

[77] REY, Alain (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française, op. cit., sub. verbo.*
[78] LARGUÈCHE, Évelyne, *L'effet injure. De la pragmatique à la psychanalyse, op. cit.*, p. 4.
[79] LAGORGETTE, Dominique, « Les axiologiques négatifs sont-ils une classe lexicale ? » dans Dominique Lagorgette et Pierre Larrivée (dirs), *Représentations du sens linguistique*, Munich, Lincom Europa, 2002.

Ces définitions paraissent identifier une caractéristique essentielle des formes de l'outrage. Toutefois, le partage du vérifiable et de l'invérifiable n'est pas aisé, car la vérité apparaît comme un critère problématique. Si les termes « communiste » (*CL*, pp. 22), « assassin » (*CL*, p. 14), « pillards » (*CL*, p. 20) ou « traître » (*R*, p. 126), collectés chez Céline, peuvent être des insultes vérifiables et justifiables, comment affirmer sans conteste la justesse d'insultes comme « fumier » (*CL*, p. 52), « ordure » (*CL*, p. 81), ou encore « niaiseux » (*HF*, p. 32), « imbécile » (*O*, p. 61), « chien » (*D*, p. 75), pris chez Ducharme ? Larguèche tente de contourner ce problème en nuançant la définition du « vérifiable » :

> Cette référence au vérifiable ou au justifiable est en fait très importante car elle amène tout droit à ce que l'on pourrait appeler un certain aspect rhétorique de l'injure ; rhétorique, au sens de l'art de convaincre ou d'argumenter, ne reposant pas forcément sur la vérité (le vérifié précisément) mais aussi bien sur le vraisemblable (le vérifiable ? le justifiable ?).[80]

Cette précision ne résout pas définitivement le problème de la vérité de l'invective. La frontière entre le « vraisemblable » et l'« invraisemblable » ne définit pas davantage les termes équivoques énoncés précédemment. Il semble que ce soit les qualités oratoires du locuteur qui déterminent la vraisemblance de l'invective. La définition ne serait donc pas intrinsèque au terme, mais varierait en fonction du contexte d'énonciation. Selon le talent de l'invectiveur, un même terme pourrait être une insulte dans telle situation et une injure dans une autre. Dans ce cas, force est d'admettre que le vérifiable n'est pas un critère définitionnel, mais un élément d'analyse de la situation d'énonciation.

[80] LARGUÈCHE, Évelyne, *L'effet injure. De la pragmatique à la psychanalyse*, *op. cit.*, p. 7.

L'invective

Le champ théorique de la sociolinguistique évoque peu l'invective sinon pour en faire une vague amplification de l'injure ou de l'insulte. Pour notre part, nous avons fait reposer notre travail sur la définition étymologique de l'invective telle que la présente Alain Rey. Le terme désigne donc pour nous les diverses formes que prend le discours violent (l'insulte, l'injure, le juron et le blasphème). Seule une limitation du lieu définitionnel justifie les distinctions entre l'insulte, l'injure, le juron et le blasphème. De fait, ces notions s'envisagent désormais non plus comme des formes fixes de la violence verbale, mais comme des manifestations particulières de cette agressivité. Et leurs définitions risquent de varier en fonction du contexte d'énonciation. Seul le concept d'invective, proche de celui de la lutte verbale, demeure stable.

Le juron et le blasphème pourraient opposer une résistance à cette classification parce qu'ils ne supposent pas toujours un *échange* agressif. Si la rencontre est essentielle à la définition de l'invective, le choix du terme « invective » se justifie pour désigner le juron et le blasphème parce que nous étudions cette violence dans un contexte romanesque. L'invective vise, mais ne touche pas forcément : elle a une ou plusieurs cibles, parfois un leurre. En effet, la présence du lecteur rend l'énonciation fictionnelle particulière : elle fait en sorte que le discours ait toujours un destinataire – si indirect soit-il. Ainsi, même des formes de violence autonomes comme le juron et le blasphème impliquent un récepteur dans le contexte fictionnel ; car, comme l'affirme Gérard Genette,

> le narrateur extradiégétique peut aussi feindre, comme Meursault, de ne s'adresser à personne, mais cette attitude assez répandue dans le roman contemporain ne peut évidemment rien contre le fait qu'un récit, comme tout discours, s'adresse nécessairement à quelqu'un, et contient toujours en creux l'appel au destinataire. Et si l'existence d'un narrataire intradiégétique a pour effet de nous maintenir à distance en l'interposant toujours entre le narrateur et nous, comme Finot, Couture et Blondet s'interposent entre Bixiou et l'indiscret auditeur derrière la cloison, à

> qui ce récit n'était pas destiné (mais, dit Bixiou), « il y a toujours du monde à côté »), plus transparente est l'instance réceptive, plus silencieuse son évocation dans le récit, plus facile sans doute, ou pour mieux dire plus irrésistible s'en trouve rendue l'identification, ou substitution, de chaque lecteur réel à cette instance virtuelle.[81]

En un sens, le lecteur uniformise les situations d'énonciation de sorte qu'il est possible de parler d'invective même pour désigner des énoncés exclamatifs dans le contexte fictionnel, puisqu'il s'agit d'en observer le *mouvement*. Le *lecteur* s'avère d'abord un *vecteur* de la violence.

[81] GENETTE, Gérard, « Voix », dans *Figure III*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 266.

Les paramètres étudiés

Le lexique

Notre travail procède de façon déductive, c'est-à-dire qu'il s'appuie sur des postulats définitionnels mis à l'épreuve par le repérage dans les textes choisis. À partir de ce modèle, nous évaluons les occurrences qui participent ou s'écartent de la violence verbale.

Pour reconnaître l'invective dans les textes de fiction, il fallait déterminer un critère fiable. Les motifs du message agressif apparaissant essentiels chez les théoriciens de la « littérature de combat », nous avons décidé d'en faire notre premier repère d'identification. Plus précisément, le lexique constitue le cœur de notre étude. Nous souhaitons démontrer que la violence génère une créativité verbale. Selon nous, ce mouvement influence la rhétorique et la pragmatique du discours. Il ne s'agit pas d'examiner le lexique en soi et pour soi, mais de voir comment le choix des termes oriente et modèle le discours agressif. Il faut déterminer l'origine et la destination du « mot-projectile », et en évaluer l'impact. Notre analyse du lexique sert donc de noyau pour observer les diverses trajectoires de l'invective et en comprendre le mouvement. Cette recherche se distingue donc du travail de recension effectué par les dictionnaires d'injures et de gros mots.[82]

Nous déterminons si le lexique de l'invective observé dans les textes est usuel ou non. L'invective fait intervenir différents registres de mots qu'il importe de distinguer. Certains mots sont entendus comme intrinsèquement péjoratifs. Nous trouvons ce type d'invective chez Ducharme, selon les expressions « Méchant ! » (*VS*, p. 296), « Crétin! » (*E*, p. 203), et

[82] ÉDOUARD, Robert, *Dictionnaire des injures*, Paris, Tchou, 1967 ; ENCKELL, Pierre, *Dictionnaire des jurons*, Paris, Presses universitaires de France, 2004 ; VIGERIE, Patricia, *Dictionnaire des gros mots*, Lausanne, Favre, 2004.

chez Céline, avec « Goujats ! Voleurs ! Assassins ! » (*FF*, p. 182), « Lâches ! radins ! » (*FF*, p. 194). Ces termes sont appelés « noms de qualité »[83] par Jean-Claude Milner. Il s'agit de noms dont la valeur péjorative est intrinsèque.

L'invective peut aussi faire intervenir des « gros mots ». Ces termes ont une valeur négative variable selon des usages sociaux. Pierre Guiraud considère qu'un « [...] *gros mot* se définit à la fois par son contenu, c'est-à-dire les choses auxquelles il réfère, telles que la sexualité, la défécation, la digestion, et par son usage, c'est-à-dire les classes sociales – plus ou moins « populaires », « vulgaires » et « basses » – qui l'emploient ordinairement ».[84] La conception de la vulgarité en fonction de la « bassesse » sociale nous paraît problématique. Aussi ne retiendrons-nous que la première partie de la définition de Guiraud, pour postuler que certains motifs, tels l'abjection et la sexualité, forment le « gros mot ». Notre définition s'accorde ainsi davantage avec celle de Catherine Rouayrenc qui voit le « gros mot » comme « un mot interdit, un mot à travers l'usage duquel se manifeste les tabous d'une société. La notion de *gros mot* est donc fondamentalement sociale et de ce fait susceptible de variations, variation selon les sociétés, le groupe social, variation dans le temps ».[85] Nous les pensons comme des « mots engrossés, surchargés de sens », pour reprendre une formule d'André Goulet[86], c'est-à-dire qu'il s'agit d'invectives usuelles, mais variables selon la société qui les emploie, telles que « cochon ! » (*CL*, p. 107), « ordure » (*CL*, p. 81), « putain ! » (*E*, p. 13), « catin » (*E*, p. 258), « chienne » (*E*, p. 262).

Dans les textes littéraires, l'invective se forme aussi à partir de mots dont la valeur insultante n'est pas usuelle : chez Ducharme, « autruche » (*VS*, p. 74), « baromètre » (*NV*,

---

[83] MILNER, Jean-Claude, *De la syntaxe à l'interprétation. Quantités, Insultes, Exclamations*, Paris, Le Seuil, 1978.
[84] GUIRAUD, Pierre, *Les gros mots*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je », 1975, p. 9.
[85] ROUAYRENC, Catherine, *Les gros mots*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je », 1996, p. 5.
[86] GOULET, André, « *Gros mots* et autres vacheries », *Liberté*, 247, février 2000, p. 135.

p. 187), « robinet d'eau tiède » (*O*, p. 248), « lecteur » (*FCC*, p. 33), et chez Céline, « bijou » (*CP*, p. 11), « choléras » (*CL*, p. 131), « coloquintes » (*CL*, p. 131), « fakirs » (*CL*, p. 316), « Paratonnerre » (*FF*, p. 366). La violence opère ici une resémantisation de l'objet pour le rendre agressif.

À l'évidence, les conditions d'efficacité supposent qu'une invective est perçue comme telle. Ainsi, des énoncés qui n'intègrent ni des « gros mots » ni des « noms de qualité » sont susceptibles de fonctionner pragmatiquement comme des invectives selon la réception qui en est faite. La variété des invectives s'avère de fait illimitée. La créativité rend la sémantique insultante fort riche et peut conduire le langage jusqu'au néologisme.

La néologie

La néologie est un système de formation inhérent à la langue. Louis Guilbert, s'intéressant à la créativité lexicale, rappelle d'emblée que

> Toute langue évolue nécessairement. Le principe de cette évolution se trouve inclus dans l'arbitraire du signe, c'est-à-dire dans le mode de correspondance entre le symbole linguistique et le référent instituant une certaine liberté de création des signes. Mais c'est là ne prendre en considération que les signes linguistiques dans le système de la langue ; celui-ci comprend aussi la grammaire qui définit les relations entre les signes, pour former les phrases. D'autre part l'énonciation de la chaîne du discours se présente sous la forme orale et sous la forme écrite. On doit se demander si dans la définition du changement linguistique, il faut avoir en vue la totalité des parties constitutives du système de la langue, en tant que système, ou s'il faut s'attacher à définir le changement relatif à chacune d'entre elles. Le concept même de système repose sur un ensemble de relations et d'oppositions, dont la définition implique la permanence et la stabilité, si bien, qu'à la limite, la langue, en tant que système, serait immuable. Mais la réalité du fonctionnement d'une langue permet de percevoir historiquement le changement. La conciliation de ces deux principes opposés a été trouvée dans la disjonction de la perspective évolutive ou diachronique, qui conduit à considérer à part chacun des éléments du système pour saisir le mouvement, et de la perspective synchronique qui fait abstraction du changement pour mieux définir les relations entre les éléments qui fondent la structure.[87]

[87] GUILBERT, Louis, *La créativité lexicale*, Paris, Larousse, 1975, p. 17-18.

Pour qu'elle soit spécifique, l'étude de la néologie doit donc envisager la langue en tant que système. Il faut ainsi penser la norme comme une donnée qui règle la créativité. Pour rendre nos analyses pertinentes, il faut voir la langue comme l'état stable du discours par rapport auquel se positionne l'invention. Aussi le recensement des créations lexicales implique-t-il la délimitation d'un état de langue. Précisons, donc, que notre recherche porte sur le français moderne tel qu'il s'exprime de façon spécifique en France et au Québec au XXe siècle, en particulier dans la seconde moitié. Nous souhaitons observer comment Louis-Ferdinand Céline et Réjean Ducharme investissent et réinventent ce langage dans leurs productions littéraires.

Il faut également rappeler que l'invective littéraire n'est pas conditionnelle d'une néologie. La fabrication néologique est, cependant, une voie très fréquentée lorsque la langue devient le véhicule d'intenses émotions. C'est pourquoi, il faut y accorder une attention particulière. Dans *La poésie comme avenir*, Jean-Pierre Moussaron rappelle le triple sens accordé à l'étymon *diaballô* : « a) jeter entre : insérer ; b) jeter à travers : traverser ; c) jeter d'un côté et de l'autre : séparer ».[88] Nous avons mentionné précédemment que l'invective paraissait être l'arme du Malin, vu comme un être sournois et astucieux, et il semble que la sémantique plurielle du *diaballô* enrichisse notre pensée. À ce titre, il est attendu que le langage employé par le Malin participe de la néologie.

Le *Dictionnaire historique de la langue française* d'Alain Rey traite ainsi la perspective néologique :

> Les processus d'enrichissement du lexique, qu'il s'agisse de l'introduction d'unités nouvelles à partir de règles (*néologie de forme*) ou de l'ajout de significations à des mots existants (*néologie*

[88] MOUSSARON, Jean-Pierre, *La poésie comme avenir. Essai sur l'œuvre de Michel Deguy, op. cit.*, p. 16.

> *sémantique*) répond à la nécessité de dénomination d'« objets » nouveaux, objets concrets ou abstraits, tels des comportements ou des sentiments.[89]

Dans cette perspective, il faut accorder une définition particulière au néologisme littéraire :

> Il existe une autre forme de création lexicale fondée sur la recherche de l'expressivité du mot en lui-même ou de la phrase par le mot pour traduire des idées non originales d'une manière nouvelle, pour exprimer d'une façon inédite une certaine vision personnelle du monde. Cette forme de création, à proprement parler poétique, par laquelle on fabrique une matière linguistique nouvelle et une signification différente du sens le plus répandu, est liée à l'originalité profonde de l'individu parlant, à sa faculté de création verbale, à sa liberté d'expression, en dehors des modèles reçus ou contre les modèles reçus. Elle est le propre de ceux qui ont quelque chose à dire, qu'ils sentent bien à eux, et qu'ils veulent dire avec leurs mots, leurs agencements de mots, elle est le propre des écrivains. [...]
>
> On pourrait faire une typologie de la néologie littéraire en prenant pour objet d'étude par exemple le *Dictionnaire des mots sauvages* de Maurice Rheims. On y voit apparaître les traits caractéristiques de la création néologique littéraire qui se définit, le plus souvent, par sa marginalité par rapport au système de la dérivation lexicale : la préférence accordée, à certains suffixes : *ence* ou *ance* chez les symbolistes (*effulgence*, Mallarmé), *ent* (*mellifluent*, Apollinaire), *erie* (*fantasquerie*, Cat. Mendès, *chercherie*, Jouve), particulièrement à des suffixes de diminutifs (*feuilloles*, Apollinaire, *se fichotter*, Montherlant) en raison des connotations qu'ils permettent par opposition à la valeur syntaxique et sémantique précise des autres éléments du système suffixal; la transcription phonétique qui permet des variantes expressives du même mot (*eksistence, eggsistence, haexistence, aiguesistence* (Queneau) et surtout le télescopage de deux mots qui se prête particulièrement à la fantaisie verbale (*cordoléance*, E. Ionesco, de *condoléances* et *cordial*; *infiniverti* et *infini* et *introverti*, H. Michaux; *cosmopolisson* de *cosmopolite* et *polisson*, P. Morand; *nostalgerie* de *nostalgie* et *Algérie*; H. de Montherlant).[90]

L'étude de la néologie littéraire que propose Guilbert isole des formations que nous retrouvons également chez Céline et Ducharme. Ce travail montre que la néologie est un phénomène général qu'exploite la littérature sur ce que nous sommes tentés d'appeler un fond de *diaballô* : « insérer », « traverser » et « séparer » le tissu du langage permet d'introduire des *motifs* propres au littéraire. Autrement dit, participant de façon oblique à l'enrichissement du lexique, la littérature produit une activité néologique marginale,

---

[89] HORDÉ, T. et TANET C., dans REY, Alain (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, *op. cit.*, *sub. verbo*.
[90] GUILBERT, Louis, *La créativité lexicale*, *op. cit.*, p. 41-42-43.

diabolique dans la mesure où, ne reposant sur aucune « nécessité », son travail d'insertion constitue, en regard de l'histoire de la langue, une infraction.

Inventeur des « Parpue » (*EdD*, p. 64), « Darelette » (*EdD*, p. 66), « Énanglom » (*EdD*, p. 69), « Urdes » (*EdD*, p. 71), « Hacs » (*EdD*, p. 155), « Nonais et Oliabaires » (*EdD*, p. 185), « Hivinizikis » (*EdD*, p. 188), « Meidosems » (*EdD*, p. 294), le poète Henri Michaux montre dans le poème « Face aux verrous » (dont le titre est déjà significatif) que la néologie littéraire repose sur un désir transgressif :

> Signes non pour retour en arrière
> mais pour mieux « passer la ligne » à chaque instant
> signes non comme on copie
> mais comme on pilote
> ou, fonçant inconscient comme on est piloté
>
> Signes, non pour être complet, non pour conjuguer
> mais pour être fidèle à son « transitoire »
> Signes pour retrouver le don des langues
> la sienne au moins, que, sinon soi, qui la parlera ?
> Écriture directe enfin pour le dévidement des formes
> pour le soulagement, le désencombrement des images
> dont la place publique-cerveau est, en ces temps,
> particulièrement engorgée[91]

Ni archaïques ni utilitaires ni symboliques, mais éphémères et ectoplasmiques, les néologismes de Michaux s'imposent comme des modèles. La néologie, selon Michaux, ne cherche pas à enrichir le lexique, la « place publique-cerveau » déjà « engorgée », surencombrée ; elle est plutôt « transitoire » et encourage à « passer la ligne ». Le « don » du néologisme permet de faire une pause dans le langage commun. Dans *Le bruit subtil de la prose*, Giorgio Manganelli exprime aussi cette idée :

> Il me semble que le problème des néologismes est le problème des structures inédites qui peuvent naître autour de nous ; c'est le problème des hallucinations. Un mot ne désigne pas des choses nouvelles dont nous découvrons qu'elles existent, mais il hallucine leur existence, et cela

[91] MICHAUX, Henri, « Face aux verrous », dans *L'espace du dedans. Pages choisies (1927-1959)*, Paris, Gallimard, 2000 [1966], p. 330.

> me paraît fondamental dans le mot, et par le mot j'entends à la fois le mot archaïque, le mot récent, et le mot totalement inventé avec pour seule fonction de produire un moment de haute fièvre imaginative et rien d'autre.[92]

La néologie tient au plaisir, voire au fantasme du discours : au j(')ouir de la langue. Étranger au désir de comptabilisation des dictionnaires, l'auteur de néologismes littéraires travaille la matière langagière dans un lieu « hallucin[é] ». Il se présente comme un chirurgien fantastique dont les opérations laissent peu de marque. L'opération de la néologie relève du lapsus, de l'*accidentel* au sens où l'entend Valéry : « Un poète est le plus utilitaire des êtres. Paresse, désespoirs, accidents de langage, regards singuliers, – tout ce que perd, rejette, ignore, éli-mine, oublie l'homme le plus *pratique*, le poète le cueille, et par son art lui donne quelque valeur ».[93] Fruit abandonné recueilli par l'auteur, le néologisme entre dans le système des signes sans y être invité, sans même souhaiter y prendre place, ne laissant pratiquement pas de traces de son passage, sinon le flou d'une présence.

Don[94] du vide (et du vertige), le néologisme repose sur un geste impossible. Aussi, le don remet-il en question l'exception, puisque le don idéal est celui qui ne souffre pas la *reconnaissance*. Rappelant l'expression de Lacan sur la relation d'amour, « Il n'y a pas de

---

[92] MANGANELLI, Giorgio, « Catalogues et dictionnaires », dans *Le bruit subtil de la prose*, *op. cit.*, p. 149.

[93] VALÉRY, Paul, *Rhumbs, Tel Quel, Œuvres, t. II,* Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, p. 627.
Jean-Pierre Moussaron commente ainsi ce passage : « D'où il apparaît, parmi bien d'autres implications de cet aphorisme, que la tâche impartie au poète consiste aussi à transformer l'accident quotidien, voire le ratage occasionnel – formes les plus contingentes de la circonstance – en nécessité conquise de l'œuvre. *La poésie comme avenir, op. cit.*, p. 43 (note).

[94] Sur le don, Jacques Derrida affirme : « Il y aurait une expropriation initiale et radicale à l'origine du don. En ce sens d'ailleurs, la langue est un don ! Parce qu'on ne sait pas d'abord qui le donne, qui le reçoit, elle est là avant que quelqu'un soit là pour donner ou pour recevoir, et chaque fois qu'il y a don, la langue est en jeu. Chaque fois qu'il y a de la langue, il y a du don ». « Un témoignage donné… », *Questions au judaïsme*, recueil d'entretiens menés par É. Weber, Paris, Desclée de Brouwer, coll. « Micrah », 1996, p. 80-81.
Geste initial, le don se confond avec la langue en un même mouvement fondateur. À la fois regard et main tendue, le don envisage une rencontre où les sujets n'ont pas un rôle fixe (le donneur / le receveur) mais figurent, par leur présence réciproque, les deux positions, simultanément.

plus grand don possible, de plus grand signe d'amour, que le don de ce qu'on a pas »[95], Jean-Pierre Moussaron propose de

> [...] compléter l'analogie avec l'écrivain véritable. Car, il est clair que ce dernier invente, en écrivant sa propre langue – soit un idiome spécifique qu'il acquiert progressivement, ne le ''possédant'' pas auparavant. Lequel, quoique jamais entièrement pur, lui sert malgré tout de ''signature'' [Note. Je rappelle cette définition donnée par Barthes : « L'écrivain, en cela solitaire, spécial, opposé à tous les parleurs et écrivants, est celui qui ne laisse pas les obligations de sa langue parler pour lui, qui connaît et ressent les manques de son idiome et imagine utopiquement une langue totale où rien n'est obligatoire », dans *Sollers écrivain, op. cit.*, p. 38-39.] De fait, l'appropriation de la langue est un désir qui s'inscrit toujours dans la perte puisque la langue, dit Kafka, « n'est donnée aux vivants que pour un temps indéterminé. Nous n'avons le droit que d'en user. En réalité elle appartient aux morts et à ceux qui sont encore à naître. C'est un lien à manier avec prudence ».[96]

Si le néologisme manifeste le *donner*, il implique aussi le *prendre*. Mallarmé s'interroge :

> Qu'est-ce que le Langage, entre les matériaux scientifiques à étudier ? À chacun d'eux, le Langage, chargé d'exprimer tous les phénomènes de la Vie, emprunte quelque chose ; il vit : et, comme (pour aider l'enfance à saisir) force est que le monde extérieur prête ses images, toute figure du discours, relative à une manifestation quelconque de la vie est bonne à employer à propos du langage. Les mots, dans le dictionnaire, gisent, pareils ou de dates diverses, comme des stratifications : vite je parlerai de couches. Ou le développement en a lieu selon telle ou telle loi inhérente à leur croissance, les faisant dépendre d'une souche ou de plusieurs : je regroupe en rameaux, que parfois il faut élaguer de quelques rejetons ou même greffer, ce vocable enté sur cet autre ; ou bien un afflux se détermine dans un sens, irruption et débordement, simple courant. À toute la nature apparenté et se rapprochant ainsi de l'organisme dépositaire de la vie, le Mot présente, dans ses voyelles et ses diphtongues, comme une chair ; et, dans ses consonnes, comme une ossature délicate à disséquer [Note. Pas littérale influence de Max Müller]. Etc., etc., etc. Si la vie s'alimente de son propre passé, ou d'une mort continuelle, la Science retrouvera ce fait dans le langage : lequel, distinguant l'homme du reste des choses, imitera encore celui-ci en tant que factice dans l'essence non moins que naturel ; réfléchi, que fatal ; volontaire, qu'aveugle.
>
> Tout ceci va apparaître.
>
> Sans se perdre dans des considérations relatives à l'Origine du Langage, la Philologie (science d'hier) étudiant l'apparition d'idiomes anciens ou morts, comme le Latin et le Grec, et modernes ou vivants, comme l'Anglais et le Français, se rend un compte exact du travail qu'ils montrent. Pour ce qui est, je suppose, du Latin et du Grec, de même qu'à leur commencement de l'Anglais et du Français, notre Science s'aperçoit que, loin de naître spontanément, ils ne sont qu'une transformation, corrompue ou élégante, de parlers antérieurs. Rien de spontané : les petits enfants d'une race neuve, c'est-à-dire renouvelée, ne s'assemblent point sur une agora ou un forum qui n'existe pas encore, pour édicter ou proclamer une langue nationale ; et si notre

---

[95] LACAN, Jacques, *La relation d'objet*, séminaire, liv. IV, Paris, Le Seuil, 1994[1950-1980], p. 140.

[96] MOUSSARON, Jean-Pierre, *La poésie comme avenir, op. cit.*, p. 71. La citation vient de JANOUCH, Gustav, *Conversations avec Kafka*, trad. Bernard Lortholary, Maurice Nadeau, Paris, 1988 [1968], p. 72. Autrement dit, « il ne s'agit point ici de réappropriation, mais d'authentique *appropriation* du sujet à son intimité langagière, que seule la poésie permet de renouveler (recommencer chaque fois avec autant de nouveauté), grâce à la métaphore ».

> Académie, puis des maîtres comme Littré et l'anglais Latham, dans une époque tardive, composent leur dictionnaire général, ce n'est précisément qu'en évoquant la longue aventure, dans le passé, d'un parler déjà fait. »[97]

La néologie puise dans les éléments du monde sa matière et s'ouvre à l'altérité. Né d'une évolution, d'un emprunt, d'une dérivation, le néologisme a une histoire, une vie, mais il lutte contre cette actualisation et fait de son passage une apparition, idéal de l'*hapax*. Sensible au don[98], on peut penser que Mallarmé n'exclut pas de sa définition la possibilité de la « sorcellerie », telle que l'envisage Baudelaire :

> Il y a dans le mot, dans le *verbe*, quelque chose de *sacré* qui nous défend d'en faire un jeu de hasard. Manier savamment une langue, c'est pratiquer une espèce de sorcellerie évocatoire. C'est alors que la couleur parle, comme une voix profonde et vibrante ; que les monuments se dressent et font saillie sur l'espace profond ; que les animaux et les plantes, représentants du laid et du mal, articulent leur grimace, non équivoque ; que le parfum provoque la pensée et le souvenir correspondants ; que la passion murmure ou rugit son langage éternellement semblable.[99]

Chez les deux poètes, la « sorcellerie » accorde au mot à la fois les possibilités divines de l'*incarnation* (la « saillie », pour Baudelaire ; la « chair » et l'« ossature », pour Mallarmé), de la *résurrection* (« l'apparition d'idiomes anciens ou morts », selon Mallarmé ; la « sorcellerie »[100], selon Baudelaire) et de la *réincarnation* (« transformation, corrompue ou élégante, de parlers antérieurs », dit Mallarmé ; le « souvenir » et le « langage éternellement semblable », dit Baudelaire). Et le néologisme rend sensible ces différents états. Nous verrons de quelle façon la violence influence cette génération.

---

[97] MALLARMÉ, « Les Mots anglais », *Œuvres*, T. II, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1998 [1878], p. 949-950.

[98] Nous pensons à l'occurrence unique de certains néologismes, tels « nixe » et « ptyx », dans l'œuvre mallarméenne.

[99] BAUDELAIRE, Charles, « Théophile Gautier », *Œuvres*, *op. cit.*, p. 464.

[100] Baudelaire figure dans *Le Poème du hachisch* : « ... les mots ressuscitent revêtus de chair et d'os, le substantif, dans sa majesté substantielle, l'adjectif, vêtement transparent qui l'habille et le colore comme un glacis, et le verbe, ange du mouvement, qui donne le branle à la phrase ». *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 431.

La pragmatique

L'analyse du contexte d'énonciation montre les relations entre les signes et leurs usagers. L'étude pragmatique détermine les actants de l'échange, les intentions énonciatives et la réception, la situation et le contexte d'énonciation, les cibles, les causes et les enjeux de la violence.

Il importe de démontrer en quoi et sur quoi porte la violence et de quelle façon celle-ci opère dans la perspective restreinte de la parole romanesque de Ducharme et de Céline. L'examen – évidemment très sélectif – souhaite établir des situations types pour instruire une rhétorique de l'invective dans le contexte particulier de la fiction. Redondantes, les situations pragmatiques types de l'invective nous semblent se diversifier en fonction du lexique particulier qui les composent et qui fait varier leur affectivité. Ces situations montrent deux circonstances agressives distinctes selon que l'apostrophe suppose l'affrontement immédiat des acteurs de la violence ou que l'invective rapportée ne se fasse pas en présence de l'injurié. Une gradation n'est pas forcément observée entre ces deux types d'énonciation : l'apostrophe n'est pas considérée plus agressive que l'invective rapportée ; la distinction porte plutôt sur l'aspect pragmatique de l'échange.

Le choix du corpus romanesque pour l'étude pragmatique de l'invective est motivé, parce que, comme Dominique Rabaté, nous pensons que « [l]e roman est une contextualisation critique de la parole, qui rend son lecteur attentif à ses effets énonciatifs ».[101] Et, selon Mikhaïl Bakhtine, « dans le roman, l'homme est essentiellement un homme qui parle » et « sa *parole* fait l'objet d'une représentation verbale et littéraire ». Le locuteur est un individu social, historiquement concret et défini de sorte que son discours s'avère un

[101] RABATÉ, Dominique, *Poétiques de la voix*, *op. cit.*, p. 12.

langage social, non un « dialecte individuel ». Il renvoie « une image du langage »[102], et nous jugeons pertinent d'étudier cette représentation de la communication furieuse selon le modèle actantiel qui suppose des oppositions entre un destinateur et un destinataire.

Les variables morphosyntaxiques

L'étude des variables morphosyntaxiques du discours violent permet de comprendre l'emploi des mots et leurs arrangements dans la construction des propositions. Essentiellement orale, l'invective transportée à l'écrit suppose une écriture particulière. Ne possédant pas les mêmes codes que la parole réelle, la parole romanesque s'adapte et se dote de procédés connotatifs de mimésis (tels que l'ellipse, l'énumération, l'onomatopée, l'exclamation, la syntaxe lacunaire, le mélange des registres, les ruptures de ton, la ponctuation atypique, l'orthographe phonétique, le vocabulaire argotique).

L'étude de l'invective fictionnelle implique de prudentes comparaisons entre les écritures de Céline et de Ducharme, dans la mesure où l'objet d'étude n'est pas la langue française ou "québécoise", mais leur représentation dans le contexte romanesque. La langue romanesque dispose des codes littéraires à la fois pour mimer la parole réelle et pour s'en libérer :

> La spécificité de la parole romanesque ne réside ni dans des ressemblances exactes, ni dans des différences irréductibles avec la parole réelle, mais se situe quelque part entre les deux extrêmes : on n'a pas affaire à deux aires linguistiques impénétrables, mais plutôt à deux codes sans cesse en interaction car obéissant à un ensemble de règles, de conventions et de présuppositions pragmalinguistiques identiques.[103]

---

[102] BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, trad. Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1978, p. 152 et 172.

[103] LANE-MERCIER, Gillian, *La parole romanesque*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, Editions Klincksieck, 1989, p. 49.

Ainsi, l'étude comparative des dispositifs pragmatiques réels et fictionnels révèle une typologie morphosyntaxique particulière aux systèmes verbaux fictionnels.

Les exceptions

À différents moments du développement, nous accordons une place à l'exception. En fait, les paramètres choisis ne résument pas toutes les voies d'accès possibles à l'écriture de la violence verbale. L'invective implique fondamentalement un mouvement. Ainsi, notre travail ne prétend pas circonscrire le terme. Il souhaite plutôt suivre quelques trajets tracés par les écritures de Louis-Ferdinand Céline et Réjean Ducharme pour mieux comprendre le déploiement de l'invective littéraire.

PRÉSENTATION

LA RHÉTORIQUE DE L'INVECTIVE

Ducharme et le « bérénicien »

Dans *L'avalée des avalés*, le premier roman de Réjean Ducharme, la jeune Bérénice Einberg construit le monde à la mesure de ses affections et de ses révoltes. Elle fait ainsi naître de sa haine envers l'adulte une langue qui lui est propre :

> Je hais tellement l'adulte, le renie avec tant de colère, que j'ai dû jeter les fondements d'une nouvelle langue. Je lui criais : « Agnelet laid ! ». Je lui criais : « Vassiveau ! ». La faiblesse de ces injures me confondait. Frappée de génie, devenue ectoplasme, je criai, mordant dans chaque syllabe : « Spétermatorinx étanglobe ! » Une nouvelle langue était née : le bérénicien. (*AA*, p. 337)

L'hostilité de Bérénice s'exprime d'abord avec une injure originale, mais compréhensible, « agnelet laid », puis, filant la métaphore fermière, avec un terme resémantisé de façon injurieuse « vassiveau », avant de plonger dans l'indicible avec « Spétermatorinx étanglobe ». Cette écriture rappelle celle du poète québécois Claude Gauvreau, inventeur de l'« exploréen » :

> toucôrô galalumo tepagayac argizdoum tefolec apistam tréglézdéz damîz-gwoub arifalffla etougazdircgl éronglon agidau moulmaftlur zigizig opgluzict tilflizdrip égozmo amulcmar ébozdir stleu strouflouflou strafaudlucl tréhendine ougeuleugeuleugeuluglaglauludumucuputufalfluéfefafto-flédlègle neûfanhyan[104]

Cette expression révèle un besoin oblique de communication. La rencontre exige un effort de la part du récepteur obligé de scruter le discours et donc d'y accorder une attention supplémentaire. Chez Ducharme, le néologisme incompréhensible « Spétermatorinx étanglobe » est induit par l'inefficacité du premier vocabulaire. Ce néologisme aurait fait le bonheur de Heumpty Deumpty qui, dans *De l'autre côté du miroir,* se vante de pouvoir « expliquer tous les poèmes qui furent inventés depuis le commencement des temps – et

[104] GAUVREAU, Claude, « 1 » dans « Jappements à la lune », dans *État mixte et autres poèmes 1948-1970*, Montréal, L'Hexagone, 1993 [1948-1970], p. 159.

bon nombre de ceux qui ne l'ont pas encore été ». Engagé par Alice à enseigner la signification du poème *Brenoulocheux*, Heumpty Deumpty explique au sujet du néologisme *slictueux* qu'il « signifie souple, actif, onctueux. C'est comme une valise, voyez-vous bien ; il y a trois significations contenues dans un seul mot ».[105] En préface de *La chasse au snark*, Lewis Carroll revient sur cette théorie :

> Cela paraît être aussi le moment d'attirer l'attention sur les autres mots difficiles contenus dans le poème. La théorie d'Heumpty Deumpty – celle des deux significations incluses dans un mot comme dans une valise – me semble pouvoir, dans chaque cas, fournir une explication correcte.
>
> Prenez, par exemple, les deux mots : « fumant » et « furieux ». Persuadez-vous que vous voulez les prononcer tous deux, mais restez indécis quant à l'ordre dans lequel vous les allez articuler. Maintenant, ouvrez la bouche et parlez. Si vos pensées penchent si peu que ce soit du côté de « fumant », vous direz « fumant-furieux » ; si elles dévient, ne serait-ce que de l'épaisseur d'un cheveu, du côté de « furieux », vous direz « furieux-fumant » ; mais si vous avez – don des plus rares –, un esprit parfaitement équilibré, vous direz « frumieux ».[106]

Décortiquant « Spétermatorinx étanglobe » avec l'outil de Carroll, il apparaît que le premier terme de la formule compresse spermatozoïde et ornithorynque. Cela s'accorde avec la logique de l'aquatique, devenant viscosité ici, pour représenter un animal mythologique né de l'écume du langage. Le second terme de cette composition rappelle une fabuleuse invention d'Henri Michaux :

> **L'énanglom**. C'est un animal sans formes, robuste entre tous, muscles pour les trois quarts, et, dans son extérieur entièrement, qui a partout près d'un pied d'épaisseur. Tous les rochers, même lisses, il est en mesure de les escalader.[107]

La filiation entre l' « étanglobe » de Ducharme et l'« énanglom » de Michaux n'est pas insignifiante puisque le poème de Michaux définit un animal invulnérable, que Bérénice métaphorise pour qu'il s'adapte aux valeurs *défendues*. Nous lisons dans « étanglobe »

---

[105] CARROLL, Lewis, « Heumpty Deumpty », chapitre VI, *De l'autre côté du miroir. La chasse au snark*, trad. Henri Parisot, Paris, coll. « L'âge d'or », 1969[1872-1876], p. 110.
[106] CARROLL, Lewis, Préface de *La chasse au snark*, *De l'autre côté du miroir. La chasse au snark*, *op. cit.*, p. 191-192.
[107] MICHAUX, Henri, « L'énanglom », dans *L'espace du dedans. Pages choisies (1927-1959)*, *op.cit.*, p. 69.

"étang" et "englobe" (Ducharme nous ayant lui-même appris à opérer ce genre de dislocations : « Est-ce que tu as vu les oignons dans addit*ionnions* ? As-tu vu les lions dans appe*lions* ? As-tu vu la pomme dans *appel*ions » (*NV*, p. 103)). Les néologismes de Bérénice révèlent l'aquatique et l'avalement comme deux dynamiques essentielles non seulement dans le système de valeurs de *L'avalée des avalés*, mais également dans toute l'œuvre de Réjean Ducharme.

Dans ce passage, le mouvement créatif, qui mène du probable (« Agnelet laid ! », « Vassiveau ! ») à l'improbable (« Spétermatorinx étanglobe ! »), perturbe l'efficacité de l'attaque, quoiqu'en dise Bérénice qui pense qu'en s'écartant du commun, son langage devient « mordant ». À l'image du bérénicien, le langage de Ducharme se construit sur une faillite : ouvrir une brèche permet à l'auteur d'introduire ses inventions dans la langue, mais cette ouverture représente aussi le gouffre qui menace toujours d'engloutir l'écriture.

*

Les limites se posent ainsi : entre le banal et l'étrange se situe l'espace "idéal" de la rencontre violente. Dans l'œuvre de Ducharme, le lieu intermédiaire repose, cependant, sur une stratégie de l'invective qui tend à l'interlocuteur un piège dont la sournoiserie s'apparente aux sables mouvants. L'invective ducharmienne avale l'adversaire, l'anéantit en l'assimilant (à sa cause ?), car l'engloutissement c'est aussi l'envoûtement, le charme régenté. À ce titre, la naissance du « bérénicien » est essentielle. Elle témoigne de la rhétorique particulière de l'agressivité dans l'univers de Ducharme : le mal et l'horreur atteignent leur sommet – ou plus justement touchent le fond – dans le mouvement de l'avalement, de l'engloutissement, mais c'est alors que l'on goûte aussi aux plaisirs les plus intenses : ceux de la création et de la subversion. L'avalement est un mouvement fondateur

du texte ducharmien ; il promet les chutes les plus dangereuses et les plaisirs les plus élevés. Comme Alice tombée dans le terrier du lapin, le lecteur doit s'abandonner à cette dynamique, dont l'auteur lui-même n'est pas toujours le maître, sans savoir où cela le mènera. La chute est contrôlée, mais elle l'est par une instance fantomatique dont les desseins sont souvent imprévisibles.

La performance célinienne

Féerie pour une autre fois se compose de deux parties qui métaphorisent la guerre selon des modes différents ; la première partie met en scène diverses polémiques entretenues par le personnage de Céline-médecin avec ses patients ou le personnage de Céline-auteur avec le lecteur et les éditeurs, l'autre partie raconte les querelles et les déchirement de plusieurs personnages vivant la promiscuité lors d'une nuit de bombardements. Le roman présente une situation, non pas semblable, mais cohérente avec celle de *L'avalée des avalés,* dans la mesure où la violence devient le vecteur d'une créativité verbale :

> L'Hortensia m'émerge…
> - Vous-en ! rastaquouère ! je lui crie… Épileptique ! Hystérique ! Assesseur mon cul !
> Le genre d'injures que je lui décoche !
> - Vichyssois ! Nigéria ! Cigare ! Bougnat ! Allez vous faire luire ! Caraïbe ! daufeur !... mal élevé ! Jazz-band !
> Voilà l'effet des vitamines ! Je l'interloque… tout ecto qu'il est ! plasme ! Ah, Louis XIV et patati ! Ah les apparitions ! je les traite !
> - Article 75 ! je l'insulte.
> Ça c'est final ! (*FF*, p. 66)

Cet extrait rend compte de l'effort d'imagination que doit fournir le locuteur dans la relation agonistique. Le duel qui se joue confronte deux adversaires, mais la narration n'accède qu'à la parole d'un actant de l'échange. En regard des attaques choisies, se

dessine un adversaire étranger (« rastaquouère ! ») que l'on peut penser être noir (« Nigéria ! Cigare ! Bougnat ! » ; « Caraïbe ! » ; « mal élevé ! Jazz-band ! »). La référence à Louis XIV et l'équivoque du verbe « traite » confirme cette allusion.

Le narrateur colérique introduit également des unités ne participant pas de cette cohérence : « Vichyssois », « daufeur » et « ecto [...] plasme » encouragent la rupture du système. « Vichyssois » est une adresse qui présente l'adversaire comme un collaborateur. L'insulte est littéralement une *projection*, car le personnage de Céline retourne une accusation qui l'a lui-même touché. « Daufeur » est un néologisme composé à partir de *daufer*, sodomiser. Il prête à l'étranger des mœurs jugées déviantes. L'interprétation d'« ecto [...] plasme » est plus difficile. Et nous nous étonnons de constater que chez Céline et chez Ducharme, avant de prononcer l'invective fatale, le narrateur se présente, ou présente l'interlocuteur, en « ectoplasme ». Cette coïncidence, tout à fait extraordinaire, suppose un imaginaire du conflit commun aux deux auteurs. Faut-il comprendre que l'adversaire est négligeable au point de le dissoudre ou que la violence a tué l'ennemi devenu ectoplasmique ? L'ambiguïté du terme d'adresse sollicite l'imagination du lecteur. Ainsi, on constate que lorsque la violence s'organise en un tout cohérent, le système célinien s'applique à introduire un élément perturbateur, déconfortant la lecture. Et ce geste a pour effet de garder le lecteur alerte.

La circonstance narrativise l'invective. Le personnage compose un récit qui lui permet de commenter la situation. Les incises, « je lui crie » ; « Le genre d'injures que je lui décoche ! » ; « Voilà l'effet des vitamines ! » ; « je les traite ! », établissent les rapports de force ; et l'émotion qu'elles supposent font du narrateur le dominant. Cependant, le rythme du discours, que déterminent les points de suspension, trahit des hésitations, des moments de faiblesse. Nous remarquons dans la séquence trois moments où interviennent les points

de suspension pour marquer les silences de l'énonciation violente. Ces pauses permettent au furieux de reprendre son souffle et de penser des adresses plus efficaces.

La multiplication des invectives aboutit à une curieuse conclusion qui fait de « Article 75 ! »[108] la réplique fatale. L'étrangeté de la référence arrête un instant la lecture. Cette obstruction rend explicite la démarche permettant de gagner l'échange violent : pour remporter la victoire, il faut frapper juste. On peut toutefois se demander pour qui cette injure a le plus de poids : pour l'interlocuteur ou pour l'adversaire. Se servant de l'insulte dont il a lui-même été victime[109], le personnage évalue de nouveau par projection l'efficacité de l'exclamation « Article 75 ! », qui, pourtant, n'a peut-être pas le même impact sur l'adversaire noir que sur lui. Cette situation montre que, contrairement à la transitivité attendue par la violence, l'articulation du discours agressif témoigne souvent des fragilités et des susceptibilités de l'interlocuteur avant celles de la victime. Dans cet extrait dominé par une focalisation sur l'émetteur de la violence, l'interprétation de la fatalité demeure hasardeuse.

*

Céline compare son style à un « métro-tout-nerfs-rails-magiques-à-traverses-trois-points » (*EY*, p. 116). La métaphore[110] témoigne bien de la voie que prend son écriture lorsque le discours se présente comme un acte de langage transitif. Le « métro » véhicule les émotions

---

[108] Cet article stipule « Tout Français qui entretiendra des intelligences avec une puissance étrangère, en vue de l'engager à entreprendre des hostilités contre la France, ou lui fournira les moyens, soit en facilitant la pénétration de forces étrangères sur le territoire français, soit en ébranlant la fidélité des armées de terre, de mer ou de l'air, soit de toute autre manière, sera coupable de trahison et puni de mort ».
Appliqué par la Haute Cour de justice dans son arrêt du 15 août 1945, cet article condamne le maréchal Pétain. C'est aussi l'application de cet article qui vaut à Céline l'accusation de trahison, l'obligeant à s'exiler au Danemark, avant d'être emprisonné.

[109] Nous savons que lorsqu'il publie *Féerie pour une autre fois*, Céline serine l'article 75 comme un rappel de sa condamnation. Cette inscription de la violence dans le réel biographique distingue également l'écriture de Céline de celle de Ducharme.

[110] David Décarie étudie en détail l' « hybridation des transports et de l'écriture » (p. 23) dans *Metaphorai. Poétique des genres et des figures chez Céline*, Québec, Nota bene, coll. « Littératures », 2004.

les plus intenses, les plus susceptibles de faire *dérayer* le discours, c'est pourquoi ce transport dangereux doit se faire sur des « rails-magiques » (*EY*, p. 116) que seule la littérature peut construire. Conduit par l'émotion, le métro est le lieu initial de la pulsion. Il faut néanmoins comprendre que le véhicule n'est pas totalement débridé :

> Étonnante dialectique imaginaire de l'écriture comme déraillement non déraillant, comme émotion tout à la fois déviante et contrôlée, comme tension tenue. Le langage poétique subvertit les règles du langage ordinaire ; il les fausse, les tourne, les fait jouer de l'intérieur, sous la poussée toujours déformante du désir (d'où l'ouverture signifiante sur le « rêve », la « magie »). Mais en même temps, et presque perversement, il les respecte : il est une émancipation réglée.[111]

La métaphore du métro est riche ; elle figure l'activité contradictoire qui gouverne l'œuvre célinienne : la précision et l'égarement. Habilement manœuvré, le métro de Céline mène le lecteur dans des conduits couvrant un immense territoire affectif, lesquels risquent toujours de le perdre.

La *dis-position* de l'invective

Les écritures de Ducharme et de Céline empruntent des voies différentes, mais elles révèlent toutes deux un aspect fondamental de la rhétorique de l'invective : la puissance du langage violent repose à fois sur une justesse, une pertinence, et sur un délire, un égarement. Notons que la progression remarquée dans les deux situations d'énonciation isolées ne suppose pas forcément un passage de l'invective lexicalisée à l'invective inhabituelle. Le développement témoigne plutôt de la vitalité demandée par l'échange violent.

---

[111] RICHARD, Jean-Pierre, *Nausée de Céline*, Paris, Sholies, Fata Morgana, 1980, p. 69.

L'invective s'envisage comme un combat. Le but étant de triompher de l'autre, il faut inventer des stratégies pour le laisser coi, pour vaincre sa parole. La lutte suppose des rapports de force, car chacun cherche à obtenir le même résultat : tuer l'autre par les mots. Toute réplique encourage donc un effort inventif visant à dominer la parole de l'autre. De ce fait, l'efficacité de l'attaque verbale relève à la fois du cliché et de la surprise. Pour faire mouche, l'invective doit se situer à la limite du cliché, la rendant banale, et de l'emphase, la rendant précieuse. Et cette frontière demeure poreuse, pour répondre aux exigences particulières de chaque circonstance agonistique.

La surprise heurte le destinataire : « Si le cliché persuade par sa familiarité, la figure inédite atteint au contraire son but par une rupture plus ou moins violente. En bouleversant les attentes, en réorganisant l'ordre du discours, elle donne à sentir et à penser ».[112] En effet, la créativité ne s'oppose pas à la violence ; comme l'explique Michel Maffesoli dans son essai sur la violence fondatrice, le *daimon*, issu des profondeurs du mal, n'en est pas moins l'émissaire du renouveau.[113] Selon lui, il existe une forme de violence « constructive ». Cette vision de la violence unit les contraires, reconnaissant la joute comme générative.

Ainsi, le cliché peut constituer une limite de l'invective qui, pour être fertile, doit conserver sa vigueur, sa verdeur :

> [...] reconnaissons-le, les injures meurent bien avant les civilisations qui les virent naître. Les unes, de vieillesse, perdant leur mordant au fil des années [...] Les autres, victimes des fluctuations de la mode disparaissant aussi soudainement qu'elles étaient apparues dès que l'événement ou le personnage qui les avaient mises en vedette ont quitté la scène de l'actualité [...][114]

---

[112] AMOSSY, Ruth, *L'argumentation dans le discours*, Paris, Nathan, 2000, p. 187.
[113] MAFFESOLI, Michel, *Essais sur la violence banale et fondatrice*, *op. cit.*, p. 26.
[114] ÉDOUARD, Robert, *Dictionnaire des injures*, *op. cit.*, p. 124.

Pourtant, dans le contexte romanesque, le cliché participe des dispositifs nécessaires à la mimésis. Instrument d'un réalisme de convention, la formule clichée force l'adhésion du lecteur :

> En effet, les figures de style lexicalement remplies et figées dites clichés marquent une appartenance à la doxa qui joue un rôle au moins aussi déterminant que leur caractère figural. Elles provoquent des effets de familiarité ou d'usure qui permettent d'engager avec l'allocutaire une interrelation qui tantôt le gratifie en lui présentant du connu, tantôt l'irrite en lui imposant du banal.[115]

L'expression familière, facilement entendue, garantit dans une certaine mesure les conditions d'efficacité du discours de la doxa. Croyant se trouver avec le cliché en terrain familier, le lecteur se laisse tromper par l'illusion réaliste du discours. C'est ainsi que la reproduction du parler commun confère à l'énonciation violente un naturel. Ces « effets de familiarité ou d'usure » sont essentiels puisque dans le romanesque l'invective ne peut plus s'avérer une énonciation impulsive ;

> Il s'agit de mimer un mouvement « spontané » de colère et d'indignation. La digression anecdotique, le lyrisme de l'invective concourent à la stratégie d'ensemble mais servent aussi à signaler le primesaut, le naturel sans fard, autrement dit la présence constante d'un sujet derrière l'énoncé. La composition humoresque peut ne pas aller sans roublardise, l'auteur sait bien où il va et le côté décousu du discours est un « effet de l'art » [...] [116]

La fabrication du langage romanesque apparaît clairement comme un art dans le discours théorique de Céline :

> Encore est-ce un truc pour faire passer le langage parlé en écrit – le truc c'est moi qui l'ai trouvé personne d'autre – c'est l'impressionnisme en somme – Faire passer le langage parlé en littérature – ce n'est pas la sténographie – Il faut imprimer aux phrases, aux périodes une certaine déformation un artifice tel que lorsque vous lisez le livre il semble qu'on vous parle à l'oreille – cela s'obtient par une transposition de chaque mot qui n'est plus tout à fait celui qu'on attend une menue surprise – Il se passe ce qui aurait lieu pour un bâton plongé dans l'eau pour qu'il vous apparaisse *droit* il faut avant de le plonger dans l'eau que vous le cassiez légèrement si j'ose dire que vous le tordiez, préalablement. Un bâton correctement droit au

[115] AMOSSY, Ruth, *L'argumentation dans le discours, op.cit.*, p. 187.
[116] ANGENOT, Marc, *La parole pamphlétaire*, *op. cit.*, p. 298.

> contraire plongé dans l'eau apparaît tordu au regard. De même du langage – le dialogue le plus vif sténographié, semble sur la page plat, compliqué et lourd – Pour rendre sur la page l'effet de la vie spontanée il faut tordre la langue en tout rythme, cadence, mots et c'est une sorte de poésie qui donne le meilleur sortilège – l'impression, l'envoûtement, le dynamisme – et puis il faut aussi choisir son sujet – Tout n'est pas transposable – Il faut des sujets « à vif » – d'où les terribles risques – pour lire tous les secrets.[117]

Pour Céline, l'écriture consiste à réinventer le spontané de l'oral, à le faire délirer. Dans ce cas, la ponctuation sous forme de suspension, devenue caractéristique de l'écriture de Céline, est un outil essentiel :

> Mes trois points sont indispensables !... indispensables bordel Dieu !... je le répète : indispensables à mon métro ! me comprenez-vous Colonel ?
> – Pourquoi ?
> – Pour poser mes rails émotifs ! (*EY*, p. 114)

L'émotion, vecteur de l'écriture célinienne, est le résultat de l'accouplement d'un rigoureux travail de l'écriture et du délire, de la féerie. Il s'agit de disposer, selon une géométrie stratégique, la matière du monde de l'expérience sur les bons rails. Aussi faut-il se laisser guider par la magie, pour comprendre les réseaux de la génération célinienne.

Selon certains linguistes, cette construction de la parole altère les qualités performatives du discours. Éric Beaumatin et Michel Garcia utilisent une formule particulièrement réductrice pour définir la violence verbale fictionnelle, ils affirment qu'il s'agit de « l'invective en dentelle ».[118] En féminisant le procédé, les théoriciens lui donnent un sens péjoratif qui rend la notion inoffensive. Ce renversement de la répartition codifiée des rôles « socio-sexuels » liés à l'invective est très représentatif d'une certaine conception de la littérature et du monde. Dans le contexte social, l'invective est volontiers associée aux lieux typiquement

---

[117] CÉLINE, Louis-Ferdinand, « Lettre à M. Hindus », dans BEAUJOUR, Michel et THÉLIA, Michel, *Louis-Ferdinand Céline*, L'Herne, *op.cit.*, p. 111.
[118] BEAUMATIN, Eric, « La violence verbale. Préalables à une mise en perspective linguistique », dans les Actes du colloque *L'invective au Moyen Âge*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1995, p. 261.

masculins comme la caserne ou la taverne : « les officiers ordonnent, les matelots jurent » (*AA*, p. 153). Quand elle est envisagée dans le contexte littéraire, on voudrait que l'invective s'en tienne à "faire dans la dentelle", qu'elle devienne alors féminine, et donc innocente. Cette conception ne nous semble pas satisfaisante.

Notre étude postule plutôt que le défi de l'invective scripturale consiste à transformer l'expérience agonistique en désir de rencontre.[119] Par l'écriture, l'intime acquiert une dimension publique, et la langue devient un lieu de partage. La rencontre avec le monde se fait à travers de multiples personnalités, et nous privilégions l'étude des sujets furieux. L'affection s'avère ainsi une *dis-position ;* nous entendons par là qu'il s'agit à la fois d'une humeur et d'une position adoptées par le sujet qui éprouve et qui feint également l'agression.

Notre hypothèse est que l'invective littéraire s'avère un échange performatif mimétique, représentatif d'un usage social de la violence verbale, qui met aussi en place une structure de théâtralité selon laquelle la violence peut parfois s'égarer dans des lieux improbables. Le texte s'impose comme un espace de tensions, dans lequel la contradiction exalte l'émotivité de l'écrit. Le cri déchire. Il s'énonce à rebours, mais la transitivité de l'émotion lui permet de pénétrer l'écran des habitudes. Métro lancé à toute vitesse sur des rails magiques ou chute glissante dans des profondeurs avalantes, le discours de la violence envisage des voyages aux limites du langage, au bout de l'émotion.

---

[119] Nous pensons la rencontre dans la perspective de la pensée de Blanchot : « Parler, désirer, rencontrer : il se rendrait compte que, jouant avec ces trois mots (et, par là, introduisant le quatrième manquant, le jeu du manque), il ne pouvait produire l'un plus tôt et plutôt que les deux autres, sauf si le jouer en premier, ce n'était nullement lui donner un premier rôle, pas même celui d'une carte sacrifiée en vue d'une stratégie. [...] Cela reste pourtant vrai : il a fallu qu'il les rencontre (d'une manière ou d'une autre, peu importe) pour qu'en parler soit possible ; il a fallu qu'il les rencontre pour désirer les rencontrer (ou pressentir qu'il aurait pu le désirer), et il a fallu, pour les rencontrer (même s'il ne les rencontre jamais), que le désir l'y prépare et la parole l'y dispose, par l'espace que l'un et l'autre détient et sans le vide duquel la rencontre se remplirait, s'accomplirait, à la manière d'un événement historique ». BLANCHOT, Maurice, *Le pas au-delà*, Paris, Gallimard, 1973, p. 19.

PREMIÈRE PARTIE

LES INVECTIVES USUELLES

Postulats et objections

Les « noms de qualité »

Dans la perspective des analyses de Jean-Claude Milner, les linguistes conviennent d'une division des attaques verbales en fonction du type de vocabulaire employé. Dans *De la syntaxe à l'interprétation : quantités, insultes, exclamations*, Milner considère que les « noms de qualités » (NQL), (comme « salaud », « imbécile ») se distinguent sémantiquement des noms ordinaires (tels « gendarme », ou « professeur ») en ce qu'ils sont « non classifiants », c'est-à-dire que « comme les pronoms personnels, il n'y a pas de classe des "imbéciles", hors des circonstances où un sujet articule *expressis verbis* le mot lui-même ». Pour identifier les effets de sens du « nom de qualité », il faut interroger le contexte de d'énonciation : « De même que *il* est l'être dont je parle, à l'instant où j'en parle, de même imbécile, dans ces emplois, désigne l'être que je traite d'imbécile, au moment où je profère ce mot ». Milner précise cependant :

> Or, rien de tel n'est vrai pour les emplois attributif et appositif.
>
> En bref, il y a deux unités imbécile, et cela vaut pour tous les noms de qualité : l'une est un nom ordinaire, doué d'une extension définissable hors contexte, possédant des substituts synonymiques, indépendant des actes d'énonciation ; l'autre n'a ni extension propre, ni définition hors situation, ni synonyme, et elle est intrinsèquement liée à la situation de parole. Suivant nos critères, la première est référentiellement autonome, la seconde ne l'est pas [...] En d'autres termes, classement sémantique et classement syntaxique coïncident et se confirment l'un l'autre.[120]

Dans le lexique, ces noms sont marqués d'un trait [+qualité] ; c'est-à-dire que contrairement aux noms ordinaires, qualitativement neutres[121], les « noms de qualité »

[120] MILNER, Jean-Claude, *De la syntaxe à l'interprétation. Quantités, Insultes, Exclamations*, *op. cit.*, p. 202.
[121] Bien sûr, dans la littérature, cette catégorisation ne saurait demeurer, dans la mesure où le littéraire crée des cohérences qui mettent à mal le fortuit, et le « neutre ». Il faut donc préciser que nous évaluons ici le point de vue de Milner dans l'espace limité de la sociolinguistique.

supposent une interprétation qualitative d'un certain type, dépréciative ou appréciative. Milner identifie ainsi la valeur intrinsèquement négative, ou positive, accordée à certains termes dans le discours. L'emploi de ces noms influence les polarités et connote le message d'une certaine émotivité. Nous ne traitons ici que des « noms de qualité » dont la valeur est négative.

Nicolas Ruwet, repensant la grammaire de Milner, postule « [...]que le rôle de la syntaxe au sens strict du terme est plus limité dans l'analyse de NQL que ne le veut Milner ; beaucoup de leurs propriétés relèvent plutôt d'une étude sémantique ou même pragmatique ».[122] Nous tendons également vers cette conclusion.

De fait, les « non classifiants », comme « idiot » ou « salaud », sont d'après Milner des « performatifs de l'insulte » :

> Ce que nous suggérons alors, c'est qu'il existe des performatifs de l'insulte et que les Noms de Qualité idiot, imbécile, salaud, etc. en font partie [Note. La langue a du reste isolé ce comportement linguistique spécial qu'est l'insulte, à l'aide du verbe « traiter quelqu'un de ». Cf. en un sens un peu différent. Austin (1961), p. 245.]
>
> On peut les rapprocher des verbes performatifs isolés à la suite d'Austin par Benveniste « je promets », « je m'engage », etc. ; ils fonctionnent par rapport à l'acte d'insulter comme la première personne du présent « je promets » par rapport à l'acte de promettre.
>
> Or, le propre des éléments performatifs est qu'il est impossible d'en donner une définition générale sans les rapporter à l'acte d'énonciation : le processus général désigné par « promettre », c'est l'acte accompli en énonçant *je promets*. Alors que pour un verbe ordinaire, l'emploi en première personne du présent n'a aucun privilège et n'est qu'une actualisation parmi d'autres du processus général n'existe que par l'énonciation particulière : « je promets » [...] ».[123]

Nous sommes en accord avec cette interprétation. Néanmoins, il ajoute :

> Pourvu que leur propriété performative soit respectée, les Noms de qualité sont substituables : entre idiot, imbécile, salaud, etc., qui ont le même effet d'insulte, la différence n'est pas bien

[122] RUWET, Nicolas, *Grammaire des insultes et autres études*, Paris, Le Seuil, 1982, p. 241.
[123] MILNER, Jean-Claude, *De la syntaxe à l'interprétation. Quantités, Insultes, Exclamations*, *op.cit.*, p. 296.

> grande, et une phrase n'est pas profondément modifiée si on remplace l'un par l'autre... la notion de synonymie n'est pas clairement définie à leur propos.[124]

Ici, nous ne partageons plus son point de vue. Milner s'intéresse aux « performatifs de l'insulte » dans une perspective d'abord syntaxique ; c'est ce qui lui permet de défendre cette forme de synonymie. De fait, la sémantique particulière des « noms de qualité » affecte la parole : elle confère une agressivité au propos, ou du moins une négativité. Ces noms insufflent une tonalité au langage, et, dans une perspective exclusivement syntaxique, leur portée est équivalente.

Certaines énumérations d'invectives témoignent de cette uniformité du vocabulaire agonistique. Et, dans ce cas, l'écriture de Céline est particulièrement éloquente : « - Cul-de-jatte ! malédiction ! jaloux ! voleur !... et ivrogne ! » (*FF*, p. 279) ; « Oh mais l'escogru nous persifle ! flambard ! cocu ! imbécile ! » (*FF*, p. 111) ; « - Complice ! dégueulasse ! Couard ! fainéant ! » (*FF*, p. 147). Ces exemples proposent des tirades violentes caractéristiques de l'écriture émotive de Céline. De prime abord, le vocabulaire paraît arbitraire, les noms étant sélectionnés d'abord pour leur valeur péjorative.

Les trois extraits tirés du roman *Féerie pour une autre fois* sont très similaires ; ils représentent une situation d'énonciation dans laquelle le locuteur juxtapose des « noms de qualité » sans pour autant créer une série cohérente. Par exemple, la suite « flambard ! cocu ! imbécile ! » n'implique ni progression lexicale ni évolution pragmatique, les termes s'additionnent d'abord pour construire une réplique acerbe. L'invective ici est directe, le locuteur apostrophe l'adversaire, il le bombarde d'adresses insultantes. Dans ce contexte, la pragmatique domine la sémantique : le discours met l'accent sur la fonction agressive et le

[124] MILNER, Jean-Claude, *De la syntaxe à l'interprétation. Quantités, Insultes, Exclamations*, *op.cit.*, p. 298.

choix du vocabulaire paraît alors secondaire. L'invectiveur fait flèche de tout bois, comme l'illustre cette réplique de *Guignol's band* : « Et je les traite de tout ! d'enculées ! de bourriques ! gargouilles ! » (*GB*, p. 453). Cet exemple confirme dans une certaine mesure la théorie de Milner qui stipule que les « performatifs de l'insulte » sont substituables. Alors, nous pouvons penser que le narrateur collectionne les invectives et accorde peu d'importance au lexique. Il « les traite de tout » et de n'importe quoi.

Il faut pourtant nuancer cette interprétation.

Refus de la substitution

Il convient de distinguer les énumérations et les accumulations, telles « regardez un peu autour de vous les pires grossiers saltimbanques félons traîtres ont pas du tout de peine à se tout couvrir d'or et d'honneurs… » (*R*, p. 251), « - Assesseur lubrique imposteur cochon noir laisse-moi ! » (*FF*, p. 233), et « Il a mis le temps à se rendre compte, le colonel chiott O'Collogham, ce que je pensais de lui ! sacré sale con cocu merdeux ! C'est tout l'effet qu'il me procurait ! Sacré sale dégueulasse !... » (*GB*, p. 519). L'accumulation construit une situation pragmatique ambiguë. L'invective s'étire pour composer une adresse plus proche de la description que de l'apostrophe. Cette construction, particulière au discours célinien, s'éloigne de la condition pragmatique usuelle.

Sorte de surenchères, les propositions agonistiques reproduites ci-dessus ne présentent plus la même homogénéité que les énumérations violentes précédentes. Milner envisage ces

suites comme des enchâssements provenant d'un nom recteur, de sorte que selon lui « [l]'ordre des Noms de Qualité peut être bouleversé sans affecter le sens ».[125]

Or, dans le contexte littéraire, nous envisageons plutôt ces séries comme des formules intouchables. Les compositions omettent les copules et les ponctuations, et les termes dépréciatifs s'associent maintenant pour composer des expressions dans lesquelles ni le choix lexical ni l'ordre de présentation ne sont arbitraires. Bien qu'irrespectueuses des conventions syntaxiques, ces propositions construisent une grammaire qui ne permet pas de substituer le lexique sans risquer d'affecter la portée – poétique ? – de l'écriture. Cette forme de composition nous paraît proche de ce que Jean-Pierre Moussaron, étudiant les néologismes de Derrida, appelle l'« agglutination ».[126] Les « agglutinations » fondent en une masse indivisible les différents termes de la proposition, qui deviennent ainsi un nouveau substantif. La métaphore du « métro » préférée par Céline est ici utile à l'explication : les néologismes céliniens apparaissent comme des « trains » indivisibles, chaque substantif constituant un wagon nécessaire au véhicule-syntagme. La composition calque dans une certaine mesure la démarche évolutive qu'adopte l'étymologie, analysée par Michel Deguy :

> Tous les mots sont « composés », c'est ce que l'étymologie analyse. Mais je puis surcomposer ; faire un mot composé, recomposé. Agglutination, crase, emboîtement... En français, il y a un moyen très proche de cette syncrète, c'est l'apposition, la parenthèse (?), à la fois facile et désagréable (parce que ce paratactisme en général, c'est plutôt le génie du cousin anglais, tandis que nous aimons, en tous cas, nous aimions – le génitif et la subordination). L'apposition, avec ou sans trait de l'union. Si j'emboutis, c'est un néologisme ; sinon, c'est une expression composée. Une sorte d'équivalent de l'agglutination allemande. La puissance de néologiser est infinie en allemand, où la plasticité du lexème se prête à toute fantaisie du locuteur.[127]

---

[125] MILNER, Jean-Claude, *De la syntaxe à l'interprétation. Quantités, Insultes, Exclamations*, *op.cit.*, p. 206.
[126] MOUSSARON, « L'esprit de la lettre », dans MALLET, Marie-Louise et MICHAUD Ginette (dir.), *Derrida*, Paris, Cahiers de L'Herne, 2004, p. 364.
[127] DEGUY, Michel, « Le démon de la néologie », dans ALPHANT, Marianne et LÉGER, Nathalie (dir.), *R/B*, exposition présentée au Centre Pompidou, Galerie Z, 27 nov. 2002-10 mars 2003, Paris, Le Seuil, Centre Pompidou, Imec, 2002, p. 86.

Les invectives « surcompos[ées] » de Céline, s'introduisant "illégalement" dans la langue, bousculent son évolution, et imaginent une nouvelle étymologie. Sorte de « parenthèse[s] », sans le signe, dans la langue, les créations lexicales constituent une forme d'évolution *empruntée*. Nous entendons par là que la démarche implique des emprunts (à d'autres langues comme l'explique Michel Deguy – remarquons que le parallèle avec l'allemand n'est pas insignifiant dans l'étude de l'écriture de Céline – ou encore à différents registres de langages, ou à différents usages), mais également que l'initiative suppose une certaine prétention, qui n'est pas celle de la recension dans les dictionnaires, mais bien celle du possible littéraire. Les accumulations céliniennes s'imposent dans un lexique parallèle, de sorte que l'opération de substitution n'est pas envisageable dans ces séries compactes.

Ainsi, dans les énumérations insultantes présentées plus tôt, n'ayant pas semblé de prime abord suivre une cohérence, la substitution des noms modifierait également les enjeux littéraires. Comme les « agglutinations », les énumérations composent des « trains » céliniens que l'on ne peut désarticuler sans risquer de faire dérayer l'ensemble. Cette conclusion nous amène à penser que la théorie de Milner ne s'applique qu'imparfaitement au contexte romanesque. L'aléatoire s'avérant inopérant en littérature, la notion de substitution est dans ce cas problématique.

Dans le mode romanesque, c'est uniquement du point de vue de la diégèse qu'il est possible d'évaluer la permutabilité des « noms de qualité », c'est-à-dire en étudiant la dispute du point de vue des personnages. Seul, peut-être, l'individu insulté envisage les « performatifs de l'insulte » comme équivalents. Si on observe le conflit dans la perspective extradiégétique du critique, le principe de la substitution proposé par Milner ne tient plus. C'est dire que la perspective interprétative tend à contredire l'uniformisation de la portée

agressive des termes. À ce titre, Nicolas Ruwet pose des limites pertinentes à la définition de Milner :

> Même si on s'en tient aux exemples paradigmatiques de NQL selon Milner, il est très clair que la substitution de *salaud* à *imbécile*, dans n'importe lequel des contextes considérés, aura des effets très différents. [...]
>
> Sans doute, dans des limites assez étroites, il existe des NQL qui sont pratiquement interchangeables, ainsi *idiot/imbécile/abruti*, etc., *salaud/ordure/crapule/canaille*, etc., *garnement/galopin/morveux*, etc. Cela ne veut d'ailleurs pas dire que le choix d'un terme plutôt que d'un autre n'entraîne pas des nuances non négligeables. Mais il s'agit là d'un phénomène très général, qui n'est en rien propre aux noms de « qualité ». On le retrouve dans d'autres catégories syntaxiques, dès qu'il s'agit de domaines de l'expérience qui intéressent l'affectivité ; cf. les séries *étonner/surprendre/stupéfier/abasourdir/ époustoufler*, *ennuyer/ embêter/emmerder/raser/barber/assommer*, *manger/bâfrer/s'empiffrer*, etc.
>
> [...] Tous les noms ont un contenu sémantique propre [...], et c'est ce contenu sémantique qui – associé à des conditions pragmatiques et à la connaissance du monde en général – détermine le caractère plus ou moins approprié de leur emploi dans des contextes affectifs ou insultants. Dire qu'un idiot est quelqu'un qu'on traite d'idiot nous entraînerait dans un cercle. Si *tu es un idiot*, ou *tu es un salaud*, sont pris pour des insultants, c'est à cause du sens d'*idiot* ou de *salaud*. [...]
>
> Pour déterminer la valeur de vérité de Jean est un professeur ou de Paul est communiste, il me suffira, en général, par exemple de jeter un coup d'œil sur la feuille de paie de Jean ou sur la carte de membre du parti de Paul. L'infinie variété des comportements qu'on peut tenir pour caractéristiques d'un salaud ou d'un imbécile exclut toute solution simple de ce genre. [...] Tout simplement, le sens d'un nom fait intervenir, de manière souvent inextricable et à des doses très variées, des critères objectifs et des critères subjectifs, plus précisément des jugements de réalité et des jugements de valeur. C'est seulement si on refuse toute validité aux jugements de valeur, (sans parler de la question de savoir s'il n'est pas légitime de parler de jugements de valeur rationnels) et si on s'en tient à une conception extrêmement positiviste de la réalité, que la distinction entre « classifiants » et « non-classifiants » peut avoir un sens.[128]

Le choix lexical des NQL n'est pas fortuit, même si leur classe n'est pas objective et qu'elle suppose des définitions très souples. Non seulement le lexique construit sémantiquement un discours unique, et donc fondamentalement inaltérable, mais le contexte d'énonciation lui-même peut modifier la valeur accordée à un même terme. Par exemple, dans les deux propositions suivantes, le « nom de qualité » « dégueulasse » n'a pas la même sémantique : « - Complice ! dégueulasse ! Couard ! fainéant ! » (*FF*, p. 147) ; « Va qu'elle insiste... Va ! gros chouchou !... Vas-y... Appelle-moi Louison ! Ta Louison ! mon petit dégueulasse ! Appelle-moi, dis !... » (*MC*, p. 188-189). Nous avons déjà vu que le

[128] RUWET, Nicolas, *Grammaire des insultes et autres études*, *op. cit.*, p. 249-250.

premier exemple de *Féerie pour une autre fois* illustre la situation de l'invective énumérative. Le terme « dégueulasse » est dépréciatif, il vise dans ce contexte à disqualifier le récepteur en le regardant comme dégoûtant. Dans le second extrait tiré du roman *Mort à crédit*, « dégueulasse » prend une connotation sexuelle, car il s'inscrit dans le contexte d'une scène érotique, voire pornographique, impliquant le jeune Ferdinand et sa patronne ; il perd alors beaucoup de sa valeur insultante. C'est aussi la conclusion à laquelle en vient Évelyne Larguèche :

> La difficulté de l'injure comme conséquence tient au caractère relatif de celle-ci : par rapport au contexte tout d'abord, mais aussi par rapport à la façon dont la personne la ressent. Un même mot, un même geste ou un même acte peuvent selon le contexte, avoir ou non un caractère injurieux. De plus, et cela ne fait qu'ajouter à la difficulté, ils peuvent être employés dans des situations de joie et des contextes d'amitié et non d'agressivité.[129]

La qualité performative de l'invective apparaît comme relative au contexte de l'énonciation. Il faut donc se garder de résoudre trop rapidement l'équation voulant rendre substituables les « noms de qualité », particulièrement dans le contexte littéraire où importe également la valeur poétique de l'énoncé. De la théorie de Milner, retenons surtout que les « noms de qualité » et que les « performatifs de l'insulte » sont des termes dont la signification agressive est attestée.

[129] LARGUÈCHE, Évelyne, *L'effet injure. De la pragmatique à la psychanalyse*, *op. cit.*, p. 2.

Les « performatifs de l'insulte »

Milner, considérant les « noms de qualité » comme des « performatifs de l'insulte », semble postuler que la valeur péjorative intrinsèque de certains noms assure l'efficacité de l'acte de parole. Voyons si le relevé des termes insultants dans les œuvres de Céline et de Ducharme confirme que le vocabulaire entendu comme « performatif de l'insulte » laisse peu de place à l'équivoque.

Les conditions d'efficacité selon Ducharme

L'hypocrisie

Visant à dévaloriser l'adversaire, plusieurs noms, dont le contenu dépréciatif est intrinsèque, mettent en relief une faiblesse ou un trait de caractère jugé négatif. Dans les romans de Ducharme, l'hypocrisie et la sournoiserie sont les défauts les plus fréquemment tournés en invectives :

> « L'aimes-tu un peu ou l'aimes-tu très fort ? »
> « Si tu veux le savoir elle me déplaît beaucoup. »
> « Gros menteur, va ! Hypocrite ! Cachottier ! » (*FCC*, p. 159)

> Hypocrite ! Hypocrite ! Christian ! Christian, tu me plantes un poignard dans le dos ! Moi qui te croyais droit et fier ! Tu me fais horreur ! (*AA*, p. 89)

Les « performatifs » préférés proviennent d'un usage commun de la dépréciation : « Gros menteur », « Hypocrite », « Cachottier » ou « faux jeton » sont des invectives usuelles. Ces termes, fréquemment utilisés et aisément reconnaissables en tant qu'invectives, imaginent une représentation de l'échange violent relativement fidèle au quotidien du Québec

moderne. Les situations pragmatiques isolées sont directes, ce sont des apostrophes, mais les circonstances supposent des *postures* d'énonciation différentes. Le roman *La fille de Christophe Colomb* repose sur un projet d'écriture délirant : « l'idée, c'est d'aller loin dans la niaiserie (N. de l'A.) » (*FCC*, p. 48). L'originel « A », personnalité derrière laquelle se cache Réjean Ducharme, postule une liberté d'expression qui encourage les moments pragmatiques les plus bizarres. Dans l'extrait choisi, une oie furieuse adresse à un rhinocéros une invective qui demeure sans réponse. La narration, glissant vers un autre sujet, ne donne pas d'indice quant à la nature de ce silence, mais on peut penser qu'il ne résulte pas d'une incompréhension du message agressif puisque la violence, appuyée par des invectives usuelles, demeure très commune. Une tension se crée entre l'invraisemblance du contexte et la vraisemblance appuyée du vocabulaire agonistique, ce qui a pour effet de mettre en relief l'usage du discours violent. *L'avalée des avalés* présente, au contraire, une situation dans laquelle la vraisemblance est poussée à l'extrême au point de construire un modèle psychanalytique. Ici, la mère de Bérénice, Chamomor, invective son fils Christian qu'elle a surpris nu avec sa cousine. La parole de la mère est castratrice, ce que rend explicite la mise en scène dans laquelle le jeune homme retombe en enfance : « Christian pleure, implore, bredouille » (AA, p. 89). Infantilisant Christian, la mère hystérique l'arrache des griffes de la jeune femme rivale, selon un mouvement d'avalement qui impose un retour dans le giron maternel.

Dans les contextes isolés, les « performatifs » mettent en évidence le lieu commun. Du point de vue du lecteur extradiégétique, la possibilité insultante repose sur un processus mimétique visant la vraisemblance. S'apparentant au cliché, les « performatifs de l'insulte » reconnus dans l'écriture de Ducharme assurent la crédibilité de la narration en s'articulant sur un discours préalable. Instruments d'un réalisme de convention, les invectives usuelles

s'intègrent dans les dispositifs de la mimésis. La formule clichée « relève dans ce cas d'une procédure argumentative bien connue. Emportant l'adhésion du lecteur, l'expression avec laquelle il est de longue date familiarisé l'engage à admettre le bien-fondé de la factice "vérité générale" qui lui est proposée ».[130] L'efficacité de ces faits de violence verbale tient à ce qu'ils exhibent les « effets de familiarité »[131] au cœur de la représentation fictionnelle.

Souvent, l'écriture de Réjean Ducharme implique des écarts créant une rupture dans la représentation :

> Elles nous laissèrent rire cette bonne blague comme il faut puis elles se mirent à nous engueuler comme elles croyaient qu'on le méritait. Comme du poisson pourri. Elles nous traitèrent de mâles chauvinistes, de fauche-thons, de voyous d'arrosage et tout et tout. (*E*, p. 141)

> Et puis Alberta m'avait répété si souvent que je n'étais qu'une demi-portion, qu'un faux-djeton, un naincapabe, un nainpuissant, qu'elle avait dû réussir à enfoncer le clou. (*E*, p. 207-208)

Les variations peuvent être orthographiques ou homonymiques (« fauche-thons », « faux-djeton », « naincapabe », « nainpuissant »). Dans ces deux cas, l'invective est indirecte : Vincent Falardeau, le héros des *Enfantômes*, rapporte des situations dans lesquelles on l'a traité « comme du poisson pourri ». Cette circonstance pragmatique est cohérente avec le mode narratif du roman. Comme *Dévadé* est « Le livre des fuites », *Les enfantômes* s'avère le "livre des souvenirs". Le récit se veut les Mémoires que Vincent écrit suite au suicide de Fériée, sa sœur jumelle. Hommage fraternel et ultime tentative de retenir le temps, l'écriture est pour Vincent la bouée qui l'empêche de se noyer dans l'océan de sa solitude. Et ce mode narratif s'inscrit aussi en creux dans le processus agonistique dont la transitivité se présente sous forme de *r-appels*. Selon cet instant pragmatique, le vecteur de la violence pointe le lecteur, appelé à se rappeler (de Fériée). Le *r-appel* introduit des homophonies qui

---

[130] AMOSSY, Ruth et ROSEN, Elisheva, *Les discours du cliché*, Paris, Sedes / CDU,1982, p. 52.
[131] AMOSSY, Ruth, *L'argumentation dans le discours, op. cit.*, p. 187.

rendent le discours polysémique. Le discours rapporté de Vincent repose sur des jeux de mots doublant l'insulte : faux jeton, il devient aussi un « thon » ; incapable et impuissant, il se montre de surcroît « nain ». Transcrivant les paroles outrageantes portées à son égard, Vincent aggrave les invectives *prononcées* ; les écarts interprètent l'*ethos* des agresseurs et ils trahissent également les complexes du personnage. Ainsi, la dimension graphique sur laquelle insistent les invectives polysémiques témoigne du lieu de la violence.

L'écriture se montre en tant que parole narrativisée, pour que le lecteur n'oublie pas la nature de la rencontre qu'il vient de faire. Mille Milles, secrètement amoureux de Chateaugué, sa « sœur de temps » (*NV*, p. 21) (comme d'autres ont des sœurs de sang), écrit dans *Le nez qui voque* parce qu'il ne sait rien faire (*NV*, p. 19), pour échapper à son désir et au temps qui passe : « Je ne sais pas où je veux en venir, mais je sais que j'y arriverai » (*NV*, p. 57), affirme-t-il. Il lutte contre le monde entier (celui des automobilistes, des adultes et des « désintellectuels » (*NV*, p. 58)), et en particulier contre le monde féminin. Il s'agit toujours d'une lutte de pouvoir : « Pour elles je ne suis qu'un godelureau, qu'un faux jeton, qu'une quantité négligeable » (*NV*, p. 289). L'aveu de Mille Milles associe de façon audacieuse des termes dissemblables. « Godelureau »[132] est une invective vieillie se combinant étrangement avec un terme commun, mais métaphorique, comme « faux jeton » ou avec « quantité négligeable », une formule clichée clairement dépréciative, toutefois peu usuelle en tant qu'insulte. Le groupement invente une invective

[132] « Godelureau » peut avoir diverses origines : s'étant substitué aux formes *gaudelureau, guodelureau*, le mot serait composé de l'onomatopée *god-*, cri pour appeler les animaux domestiques et permettant de désigner péjorativement des personnes. Vers 1160, *godon* est un surnom donné aux Anglais. On rattache aussi la première partie du mot à *gauder / gaudir* « se réjouir » (XIIIe-XVIe s.) du latin *gaudere* (jouir). La seconde partie du mot viendrait de galureau « *galant, mignon* » (1530). Employé de façon familière, il est péjoratif et désigne le jeune homme aux manières affectées qui aime courtiser les femmes.
REY, Alain (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, *op. cit.*, *sub. verbo*.
Cette polysémie éclaire la sémiotique de l'extrait du *Nez qui voque*. L'insulte comprend une interprétation péjorative, mais désigne également une forme de jouissance ; il faut comprendre que l'alliance de ces deux sentiments ne crée pas un paradoxe dans le discours de Mille Milles mais plutôt une *combinaison* (ou clé de lecture).

chaotique dont la portée est ambiguë. De fait, l'invective est narrativisée ; ce lieu pragmatique particulier suppose le lecteur comme le destinataire le plus probable du discours : seule l'extériorité de son regard peut harmoniser l'hétérogénéité de la violence. La circonstance suppose que Mille Milles, victime de la violence, rapporte les paroles cruelles que des femmes ont proférées à son égard. Vu les effets poétiques du discours, il ne peut s'agir, cependant, d'un simple discours rapporté ; il faut penser que l'énonciation propose davantage l'interprétation poétique d'un propos violent présenté comme antérieur. Ce report permet à Mille Milles de se refaire des forces dans un lieu qu'il domine mieux : celui de la rhétorique littéraire.

La rupture incombe parfois à un usage régional de la violence. De fait, certaines invectives reproduites dans les romans de Ducharme sont typiquement québécoises : « Tu n'es qu'une grosse sans-cœur, Iode Ssouvie » (*O*, p. 235). La formule agressive « grosse sans-cœur », rencontrée à plusieurs reprises dans les romans de Ducharme, s'avère proprement québécoise, ou du moins son usage n'est banal qu'au Québec. *L'océantume* met bien en scène l'intimité de la violence. Dans le roman, Iode Ssouvie est crétoise et Asie Azote, son négatif et sa meilleure amie, est finlandaise. À l'origine, les deux fillettes se détestent : l'une est sale et mal élevée, l'autre est immaculée et civilisée. Il serait exagéré de voir dans cette dialectique le symbole de la rencontre entre le Québec et la France, mais il faut néanmoins penser que la narration joue avec ce parallèle équivoque. De la rencontre des contraires naît une amitié idéale : « Je connais Asie Azote par cœur, jusque dans l'intimité de ses neurones : c'est mon privilège d'amie » (*O*, p. 235). Cette déclaration fait suite à la colère d'Asie qui traite Iode de « grosse sans-cœur ». La circonstance présente l'habitude comme le fait de la communauté restreinte des deux amies, mais il faut comprendre l'épisode comme une mise en abyme qui figure la communauté de la réception.

Ludiques, phonétiques ou d'expression régionale, les insultes de Ducharme, pourtant usuelles, mettent à l'épreuve l'illusion mimétique. À la fois fidèle à l'usage commun et distant par rapport à cette habitude, le discours insultant reproduit dans les romans de Ducharme impose une tension oxymorique que le lecteur doit se garder de *purger*. Ces deux désirs contradictoires participent d'une logique mimétique proprement romanesque : d'une part, les « performatifs de l'insulte » supposent une conformité aux usages d'une société donnée ; d'autre part, l'écriture autorise des écarts qui témoignent d'un travail, littéraire ou poétique, sur la matière de la parole préexistante. Ainsi, l'emploi que fait Ducharme des « performatifs de l'insulte » ne suppose pas une reproduction fidèle de l'usage social, même lorsque le langage violent s'appuie sur les invectives les plus triviales. La création du discours violent dans les romans exacerbe la nécessité créative, que l'on peut penser inhérente à tout affrontement langagier.

Le système de valeurs

L'examen des invectives usuelles chez Ducharme dévoile un système de valeurs particulier. « Faux jeton », « hypocrite » ou « menteur » sont des termes qui mettent en relief la malhonnêteté de l'adversaire. Cette dominance établit un système de valeurs qui fait de la franchise une qualité essentielle. De fait, dès *L'avalée des avalés*, Chamomor, la mère de Bérénice, inculque cette valeur à sa progéniture : « Mes enfants, il n'y a rien que je déteste autant que les sournois, les hypocrites et les intrigants » (*AA*, p. 172). Chamomor est une mère haïe ; pourtant, les habitudes de l'invective laissent entendre que la femme construit un certain ordre des choses qui influence les personnages de tous les autres romans.

La critique a pertinemment relevé chez Ducharme « une morale de la marge »[133]. En outre, la répartition des valeurs dans les univers romanesques de Ducharme prend souvent à rebours les attentes de la société. L'auteur québécois se plaît à confier ses romans à des anti-héros qui interviennent dans le monde comme des perturbateurs. Si l'examen des invectives usuelles reproduites dans le discours trahit une inclination pour les valeurs les plus communément admises, telle que la franchise, il faut donc penser qu'il s'agit d'une autre forme de mise en relief des valeurs de la doxa. Dans une société pénitente comme le Québec, la franchise est une qualité que le Clergé catholique a su faire triompher. Placé sous le regard d'un dieu omniscient, le Québec maudit le mensonge. Le discours de Ducharme témoigne de ce système de valeurs traditionnel d'une façon oblique (et donc ironique) puisque c'est un détail de la provocation, en l'occurrence l'invective, qui fait la lumière sur cette appartenance – plus ou moins secrète à la tradition.[134]

---

[133] NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth, *Réjean Ducharme. Une poétique du débris*, *op. cit.*, p. 19.

[134] Élisabeth Nardout-Lafarge remarque par ailleurs la présence d'un intertexte religieux chez Ducharme, ce qui tend à confirmer notre analyse. Voir à ce sujet « Le livre sacré », dans *Réjean Ducharme. Une poétique du débris*, *op.cit.*, p. 48-50.

Les conditions d'efficacité selon Céline

La traîtrise

Le motif de la traîtrise acquiert dans l'imaginaire célinien une forte charge émotive. On sait l'impact qu'ont eu les accusations de trahison sur la vie et l'œuvre de Louis-Ferdinand Céline : le 19 avril 1945, un mandat d'arrêt est lancé contre lui, ce qui l'oblige à s'exiler, en 1948, au Danemark. Pendant cette période, il écrit *Féerie pour une autre fois, D'un château l'autre, Nord* et *Rigodon*. Il n'est donc pas surprenant que ces derniers romans fassent une large part aux invectives se rapportant à la traîtrise.

Féerie pour une autre fois marque l'arrivée du personnage de Céline et la fin du personnage de Ferdinand, dominant dans les premiers romans. Ce roman constitue, avec la trilogie finale (*D'un château l'autre, Nord* et *Rigodon*), un moment romanesque caractérisé par une violence verbale sous forme de défense. Ces romans mettent en scène, en des projets narratifs différents mais complémentaires, le récit de l'exil de Céline. Nous avons déjà mentionné que *Normance*, la seconde partie de *Féerie pour une autre fois*, raconte une nuit de bombardements à Paris. *D'un château l'autre* se concentre principalement sur le récit du refuge à Sigmaringen. Rappelons que le 7 septembre 1944, fuyant l'avancée des troupes alliées en France, Pétain et les membres du gouvernement de Vichy établissent au château de Sigmaringen un comité d'exil. Ce « gouvernement de Sigmaringen » dura jusqu'en avril 1945. Céline écrit « château Siegmaringen » (*CL*, p. 159). Cette orthographe particulière témoigne de l'expérience célinienne : « sieg » met en relief l'état de siège qu'ont vécu, comme lui, les collaborateurs-réfugiés lors de ce séjour en Allemagne. Le préfixe est également le salut (*Sieg Heil*) de la victoire allemande, selon une désignation que l'on peut penser ironique dans ce contexte. *Nord* poursuit le récit en s'attardant aux

aventures de Céline, Lili et Le Vigan à Baden-Baden puis à Zornhof. Et *Rigodon* trace leurs déplacements en Allemagne en 1944 et 1945, la narration accorde alors une grande importance aux voyages dans les trains.

Ces derniers romans se construisent sur une rhétorique de la digression qui permet à Céline d'intercaler dans la narration de l'exil ses souvenirs de Meudon ainsi que diverses réflexions sur le traitement que lui a réservé la France (politique et littéraire). Ainsi, se compose une seconde trame narrative dans laquelle se répètent les accusations qui se sont multipliées à l'égard de Céline après la guerre. Cette structure circulaire est l'occasion de composer un plaidoyer : « elles doivent nous connaître, nos tronches… elles nous regardent d'en bas… tout de suite les insultes ! "traîtres ! espions ! enculés ! voleurs !"… » (*N*, p. 480) ; « il l'appelle… je les écoute ! "Kracht !... Kracht faites attention !... ces *bibelforscher* sont des traîtres, des lâches, et des pédérastes… ne vous fiez jamais à ces gens !..." » (*N*, p. 600). Dans la première situation, Céline, Lili et Le Vigan sont invectivés par un groupe de femmes furieuses qui font littéralement pleuvoir sur eux des insultes (qui se veulent ici justifiées et justifiables en regard de la première impression que leur inspire le groupe de Français). Les termes d'adresse respectent dans ce cas une apostrophe vraisemblable, pour renforcer encore le caractère véridique de l'anecdote, déjà solidement établi par les nombreux biographèmes. Dans le second passage, Céline espionne son hôte, Harras, et le surprend en conversation avec des S.A., qui médisent au sujet de son groupe d'amis. Le discours des S.A. est en effet plus qu'une mise en garde, car la description exagérément négative (ils sont selon eux non seulement « traîtres », mais « lâches » et « pédérastes ») en devient injurieuse, les péjoratifs étant de moins en moins justifiables. Les autres motifs dépréciatifs noircissent encore le portrait de l'adversaire peint en traître. Le rythme de l'écriture participe aussi à cet effet : les points de suspension marquent les silences qui

précèdent la déflagration de la parole violente. Ces pauses, nécessaires à la musicalité de l'énonciation, font le pont entre les différentes étapes de la rencontre : dans le premier exemple de *Nord*, les points de suspension isolent l'instant de la reconnaissance des actants de la violence du moment où ils passent à l'action en s'insultant ; et dans le second, la ponctuation balise l'appel, de l'écoute et de l'altercation. Le rythme de la phrase structure la mise en scène et détermine les espaces du scénario.

Les deux extraits de *Nord* font apparaître la traîtrise quasi comme une tare physique : on peut « regard[er] » le défaut. Cette perspective est cohérente avec la visibilité dont Céline a souffert à l'époque, comme l'énoncent ces passages : « de m'être croisé pour les Vrounzais, j'ai droit des affiches plein les murs, que je suis le traître fini, dépeceur de juifs, fourgueur de la Ligne Maginot, et de l'Indochine et de la Sicile… » (*CL*, p. 16) ; « La vue sur tout, sur tout Paris que vous me pardonnerez jamais ! - Le fini traître ! c'est pas la peine ! au jugé ! la preuve finale ! » (*FF*, p. 84). Ces extraits insistent sur le caractère public de l'accusation. Les « affiches », imaginées dans les romans, placardent l'accusation selon une théâtralisation voulant que l'espace public exprime de façon hyperbolique les circonstances de la réception. Paris tout entier se fait accusateur et invective sans scrupules le narrateur. Dans ces exemples, le lecteur est tantôt un témoin que le narrateur cherche à rendre complice de son discours, tantôt un adversaire à qui il prête des répliques qu'il s'emploie à désamorcer. Exposé aux vues de tous, le sujet célinien fait de l'accusation de traîtrise une part essentielle de sa personnalité, de son être : une empreinte qu'il ne peut cacher. Ainsi marqué il prend le parti de l'exagération et force cette transparence.

« Condamné et amnistié, coupable et innocent, Céline ne cessera dès lors de lancer ses écrits comme autant d'invectives à la face de ses juges », écrit Danièle Latin dans « L.F.

Céline ou le malentendu idéologique »[135]. Deux moments rhétoriques sont nécessaires à cette réaction agressive imaginée par Céline. D'abord, exaltant le motif de la traîtrise, la narration renforce les accusations de l'adversaire. L'accusé rappelle les attaques dont il fait l'objet. Cette démarche, risquant de confirmer la pertinence des insultes, est pourtant stratégique. Exagérant le discours de l'opposant, le locuteur reconstruit l'image de l'autre ; fantasmatique, la représentation diabolise l'adversaire en grossissant son discours au point de le rendre absurde et inacceptable. Par exemple, dans l'assertion précédemment isolée, « j'ai droit des affiches plein les murs, que je suis le traître fini, dépeceur de juifs, fourgueur de la Ligne Maginot, et de l'Indochine et de la Sicile… », l'accusation paraît énorme, donc ridicule et impossible. La ponctuation participe également de cette exagération, les points de suspension laissant entendre que la liste des accusations aurait pu s'allonger davantage. Ne pouvant être coupable de tous ces crimes, Céline se peint en victime d'une haine démesurée. L'énergie potentielle du « performatif de l'insulte » est retournée contre l'agresseur qui semble injuste. La puissance du rebond multiplie la charge initiale, pour renverser les rapports de force.

Une autre stratégie consiste à ignorer l'attaque : « - Il biaise ! il faux file ! Derge ! Fantoche ! - Oh, des invectives ! je suis immun !... pensez les épreuves !... j'entends plus ! » (*FF*, p. 116). Le narrateur fait mine de ne plus entendre les invectives. Il ironise même à propos du procédé, en feignant la surprise : « Oh, des invectives ! ». Le travail poétique du langage met en relief le terme « immun ». Le lecteur comprend que l'exposition trop fréquente aux insultes a immunisé le personnage contre la violence : la fréquence des attaques a fait office de *vaccin*, comme le venin du serpent sert de contrepoison. L'argot construit dans cette situation un lieu particulier de la violence. Ici,

[135] LATIN, Danièle, « Louis-Ferdinand Céline ou le malentendu idéologique », *Lettres romanes*, 28, 1974, p. 50.

« derge » désigne l'individu hypocrite. Et cette invective explique la néologie de forme du verbe faufiler : « il faux file ». La distance scinde le verbe pour souligner la valeur préférentielle du préfixe « faux »[136] auquel fait écho le terme argotique « derge ». Dans cette situation, l'interlocuteur comprend la violence, mais il la désamorce en n'y réagissant pas. Cette situation interlocutive particulière laisse croire que l'hyperbole peut mettre en péril la pratique de la violence.

D'un château l'autre présente une situation complémentaire :

> De son sous-main il me sort un « faire-part » le même format, même libellé... comme j'en recevais tant à Montmartre... mêmes motifs... « traître, vendu, pornographe, youdophage... » mais au lieu de « vendu aux boches »... « vendu à l'Intelligence Service »... s'il y a quelque chose de fastidieux c'est les « terribles accusations »... rabâchis pires que les amours ! (*CL*, p. 214)

Les invectives sont riches et variées. Le néologisme « youdophage », qui désigne le dévoreur de juifs, et où s'entendent le « Jud » allemand et le « youpin » antisémite, constitue le sommet de la série insultante et il est de surcroît suivi de points de suspension qui l'inscrivent comme une promesse de créativité. Pourtant, Céline se plaint de la redondance des attaques, désormais plus « fastidieu[ses] » que blessantes. Associées en listes devenues ennuyeuses, comme les mots d'amour, les insultes, même néologiques, livrent leur inefficacité. La victime de la violence éprouve son indifférence comme une fierté, à l'image du narrateur du *Voyage au bout de la nuit* qui se vante en ces termes: « Je la regardais attentivement, Lola, pendant qu'elle me traitait de tous les noms et j'éprouvais quelque fierté à constater par contraste que mon indifférence allait croissant, que dis-je, ma joie, à mesure qu'elle m'injuriait davantage » (*VN*, p. 221).

---

[136] Jean-Pierre Moussaron analyse un phénomène semblable dans l'écriture de Derrida, selon lequel « *jeu du trait d'union* » réunit des éléments autonomes ou scinde certains mots. « L'esprit de la lettre », dans MALLET, Marie-Louise et MICHAUD Ginette (dir.), *Derrida*, *op. cit.*, p. 363.

L'accusation de traîtrise est si redondante qu'elle devient le « cri » caractéristique des ennemis de Céline : « Ah, vous avez marre à la fin ! chierie ! - Cochon ! Traîtres ! Lâches ! votre cri… votre cri !... vous pouvez plus ! » (*FF*, p. 167). L'allitération de la consonne sourde [k] forme une harmonie imitative : « clique », « cons », « cochon », « cri ». L'articulation rythme la ronde des insultes. L'effet sonore rend audible la rengaine qui, diversement, agace le personnage.

La déficience

La traîtrise est un motif qui implique presque exclusivement le personnage de Céline. Lorsqu'elle est tournée vers autrui, l'invective usuelle porte sur des thèmes différents. Cette seconde analyse révèle une prédominance des termes supposant l'infériorité physique ou mentale : « Connasse ! Connasse ! qu'elle suffoque… Connasse !... » (*GB*, p. 64) ; « Merde ! qu'il répond l'autre… Merde ! grosse conne ! » (*GB*, p. 115). *Guignol's band* raconte les aventures de Ferdinand en Angleterre. Le jeune homme exilé s'intègre dans un groupe d'amis chahuteurs selon lequel l'amitié se construit sur le principe de la chamaille, voire de l'affrontement. Pour façonner l'habitude, les querelles entre amis investissent l'invective usuelle.

« Connasse », et « grosse conne » identifient la bêtise de l'adversaire. Au risque de ressasser une évidence, force est d'admettre que cette prégnance de la déficience dans le discours violent est en cohérence avec le regard de clinicien que Céline pose sur le monde[137] : « … question des hommes et des femmes y a que les malades qui

[137] Voir à ce sujet l'article de Christian Dedet « La condition médicale de L.F. Céline » : « Je crois qu'on est médecin comme d'autres sont curés. Vous pouvez faire de la littérature, fuir les pauvres bougres pour la

m'intéressent... » (*FF*, p. 309-310). Au-delà de la déformation professionnelle, Céline témoigne d'un usage moderne et typiquement français de la violence verbale. De fait, l'emploi du terme « con » et de ses dérivés a une connotation française. Il s'insère par ailleurs dans des dialogues présentant des situations d'invectives directes, où l'apostrophe verse dans le banal. La circonstance énonciative se veut ici réaliste, de sorte qu'il importe que les termes soient usuels et représentatifs de l'usage social. L'écriture de Réjean Ducharme, elle-même, rend compte de l'utilisation particulière de « con » en France, ici de façon ironique :

> S'il n'y avait pas de Français de France ici, il n'y aurait pas de cinéma ici. Acclamons le civilisateur. Réjouissons-nous. Il vient ici pour déniaiser les masses qui sont niaises et qui ne savent pas dire con [...] Employons le mot con. Parlons français. Ne souffrez pas de substitut du mot con. (*NV*, p. 34)

> Celui qui voudrait devenir Canadien ne pourrait pas le devenir. Il y en a qui essaient très fort de devenir Canadiens, des durs à américaniser; ils fument des Gitanes, lisent *L'Express*, pilotent des Citroën, vont applaudir Luis Mariano, boivent du Château-Thierry et emploient le mot con. (*NV*, p. 149-150)

L'emploi du terme « con » n'est, bien sûr, pas exclusivement français, mais il participe de la représentation stéréotypée d'une certaine habitude discursive en France, comme en témoigne l'imaginaire du roman *Le nez qui voque* de Réjean Ducharme.

Chez Céline, la dominance du motif de la déficience dans la composition des « performatifs de l'insulte » s'accorde d'abord avec une représentation sociale. Cependant, l'auteur encourage, particulièrement dans les derniers romans, un renouvellement du vocabulaire en élargissant le champ lexical du handicap : « en plus ils m'engueulent ! « Fausse vache ! plouc ! barre-toi, eh godiche !... calte ! lâche pas ton lion !... con ! » » (*R*, p. 129) ; « - Debout, Meheu ! Debout, sale andouille... » (*CP*, p. 73) ; « - Crétin ! c'est Jules ! idiot

---

médecine mondaine, démissionner, vous garderez toujours, au minimum, des airs de mauvais prêtre. Louis-Ferdinand Céline devait savoir cela d'instinct qui n'a jamais pu, ni voulu, lâcher la profession ».
dans BEAUJOUR, Michel et THÉLIA, Michel, *Louis-Ferdinand Céline*, L'Herne, *op. cit.*, p. 323.

aveugle ! Je me révolte ! qu'est-ce qu'il m'assomme, ce chienlit ! » (*FF*, p. 442). Les termes d'adresse « sale andouille », « plouc ! », « godiche !... » « Crétin » et « idiot aveugle », sont tous des variations sur le thème de la déficience, par ailleurs dominé par le terme « con ». De façon générale, ces noms s'avèrent des insultes usuelles. L'écriture de Céline opère néanmoins un travail sur la matière du quotidien. Notons que l'amalgame « idiot aveugle » imaginée par le narrateur de *Féerie pour une autre fois* rend l'insulte bizarre ; elle est de surcroît présentée dans une situation d'invective directe, ce qui double l'originalité, parce que l'apostrophe crée une rupture qui dénonce la construction du « spontané ». Le contexte énonciatif surdétermine la locution et en dévoile le caractère littéraire. Les vocables varient également du point de vue de leur référentialité. Ainsi, « andouille » se distingue des autres injures quant à son inscription dans la littérature française. Rabelais a en effet conféré au terme une valeur unique : le *Quart livre* raconte l'arrivée de Pantagruel à l'île Farouche où, dînant joyeusement avec ses gens, il aperçoit de petits animaux, qu'il croit être des écureuils, des belettes, des martres ou des hermines, monter en silence sur un arbre. Demandant à Xenomanes : « Quelles bestes sont ce là? », il apprend que « Ce sont Andouilles » et que sur l'île règne depuis longtemps une guerre mortelle entre elles et le Quaresmeprenant, leur antique et malin ennemi.[138] Cet épisode octroie à l'« andouille » une place spécifique dans la littérature française, et il faut penser que les nombreuses occurrences de ce mot dans les romans de Céline participent d'une intertextualité.

*

[138] RABELAIS, François, *Le Quart livre, chapitre XXXV : Comment Pantagruel descend en l'isle Farouche, Manoir antique des Andouilles*, dans *Œuvres*, Paris, Fernand Roche, 1929 [1552], p. 137.

Le choix des « performatifs de l'insulte » suppose que, chez Céline, le défaut est d'abord physiologique, et qu'il constitue le premier lieu de l'attaque. L'invective entraîne une classification binaire des sujets, qui conduit à isoler les handicapés ; ce qui n'est pas sans rappeler les premières sélections nazies ; de fait, comme Philippe Ernotte et Laurence Rosier, nous pensons que

> La stigmatisation de la différence physique vue comme un handicap s'ancre dans une très ancienne phobie de la différence, du châtiment divin et résonne lugubrement en convoquant divers programmes de sens négatifs : l'idéologie eugéniste du Reich nazi qui les a fait stériliser puis disparaître, l'avortement thérapeutique ou l'épreuve des parents croyants qui ne veulent y recourir… ».[139]

Avec Céline, le monde se compose des « cons »… et des autres. Pourtant, il est à prévoir que d'autres affectivités exigeront de nuancer cette première conclusion.

[139] ERNOTTE, Philippe et ROSIER, Laurence, « L'ontotype : une sous-catégorie pertinente pour classer les insultes ? », *loc. cit.*, p. 41.

Le dégoût

« Si je bois ses larmes avec tant de ferveur, pourquoi ne boirais-je pas la goutte limpide sur le bout de son nez ? »

Jean Genet, *Journal du voleur.*

L'invective doit son efficacité à l'affection qu'elle cause. Le sentiment du dégoût se révèle de ce point de vue fondamental dans la formation de la violence. Entraînant une répulsion, le dégoût alimentaire est, selon J. Kristeva, la forme la plus élémentaire et la plus archaïque de l'abjection, il construit la personnalité :

> Lorsque cette peau à la surface du lait, inoffensive, mince comme une feuille de papier à cigarettes, minable comme une rognure d'ongles, se présente aux yeux, ou touche les lèvres, un spasme de la glotte et plus bas encore, de l'estomac, du ventre, de tous les viscères, crispe le corps, presse les larmes et la bile, fait battre le cœur, perler le front et les mains. Avec le vertige qui brouille le regard, la *nausée* me cambre, contre cette crème de lait, et me sépare de la mère, du père qui me la présentent. De cet élément, signe de leur désir, « je » n'en veux pas, « je » ne veux rien savoir, « je » ne l'assimile pas, « je » l'expulse. Mais puisque cette nourriture n'est pas plus « autre » pour « moi » qui ne suis que dans leur désir, je *m*'expulse, je *me* crache, je *m*'abjecte dans le même mouvement pour lequel « je » prétends *me* peser. Ce détail, insignifiant peut-être mais qu'ils cherchent, chargent, apprécient, m'imposent, ce rien me retourne comme un gant, les tripes en l'air : ainsi ils voient, *eux*, que *je* suis, en train de devenir un autre au prix de ma propre mort. Dans le trajet où « je » deviens, j'accouche de moi dans la violence du sanglot, du vomi. Protestation muette du symptôme, violence fracassante d'une convulsion, inscrite certes en un système symbolique, mais dans lequel, sans vouloir ni pouvoir s'intégrer pour y répondre, ça réagit, ça abréagit. Ça abjecte.[140]

---

[140] KRISTEVA, Julia, *Pouvoirs de l'horreur : essai sur l'abjection*, Paris, Le Seuil, coll. «Tel quel », 1980, p. 10.
La thèse *Le cru et le cuit* de Claude Levi-Strauss confirme cette prédominance du code alimentaire dans la société : « [...] puisque l'homme possède cinq sens, les codes fondamentaux sont au nombre de cinq, montrant ainsi que toutes les possibilités empiriques sont systématiquement inventoriées et mises à contribution. [...] un de ces codes occupe une position privilégiée : celui qui se réfère aux régimes alimentaires – code gustatif par conséquent – dont les autres traduisent le message, bien plus qu'il ne sert lui-même à traduire le leur, puisque ce sont des mythes d'origine du feu, donc de la cuisine, qui commandent l'accès aux mythes d'origine de la vie brève, et que, chez les Apinayé, l'origine de la vie brève ne forme qu'un épisode au sein du mythe d'origine du feu. Nous commençons ainsi à comprendre la place vraiment essentielle qui revient à la cuisine dans la philosophie indigène : elle ne marque pas seulement le passage de la nature à la culture ; par elle et à travers elle, la condition humaine se définit avec tous ses attributs, même ceux qui – comme la mortalité – pourraient paraître les plus indiscutablement naturels ». *Le Cru et le cuit,* Paris, Plon, 1964, p. 172.

Nous savons que le premier stade de découverte du monde chez l'enfant consiste à tout porter à sa bouche. Et, la circonstance imaginée par Kristeva nous amène à penser que le dégoût alimentaire relève dans une certaine mesure du même réflexe, opérant au niveau psychique cette fois, puisque l'abject naît de la possibilité d'ingestion. Imaginant un improbable goûté, le moi ressent une répugnance pour certains objets. Le goût, dominant les autres sens, suppose un primitivisme qui ramène tout à la bouche, de sorte que nous soupçonnons que ces manifestations de l'invective relèvent d'un gustatif généralisant.

Céline et le liquide organique

Comme d'autres critiques, nous remarquons chez Céline diverses figures obsédantes « dérivées du discours scientifique : biologie cellulaire, maladies contagieuses, pourritures diverses »[141] qui interviennent aussi dans les situations agressives. L'expression de l'invective usuelle marque elle-même une préférence pour le motif du dégoût. Les liquides organiques s'avèrent les substances le plus souvent travaillées dans ce contexte insultant. L'abjection par le liquide apparaît constitutive du discours de Céline, Michel Beaujour allant jusqu'à affirmer que le visqueux est la substance la plus répandue dans son œuvre. Chez Céline, explique-t-il, le visqueux s'impose, face à l'élastique, comme le pôle négatif de la vie.[142] Selon Sartre, le visqueux est fondamentalement porteur d'abjection :

> [...] je saisis tout à coup le piège du visqueux : c'est une fluidité qui me retient et qui me compromet, je ne puis *glisser* sur ce visqueux, toutes ses ventouses me retiennent, il ne peut glisser sur moi : il s'accroche comme une sangsue [...] Mais, en même temps, le visqueux c'est *moi*, du seul fait que j'ai ébauché une appropriation de la substance visqueuse. Cette succion du visqueux que je sens sur mes mains ébauche comme une *continuité* de la substance visqueuse à moi-même [...] Mais le visqueux offre une image horrible : il est horrible en soi de *devenir*

[141] TETTAMANZI, Régis, *Esthétique de l'outrance. Idéologie et stylistique dans les pamphlets de L.-F. Céline,* vol. 1, Tusson, Charente, Du Lérot, 1999, p. 102.
[142] BEAUJOUR, Michel, « La quête du délire », dans BEAUJOUR, Michel et THÉLIA, Michel, *Louis-Ferdinand Céline*, L'Herne, *op. cit.*, p. 296.

> *visqueuse* pour une conscience. C'est que l'être du visqueux est adhérence molle et, par ventouses de toutes ses parties, solidarité et complicité sournoise de chacune avec chacune, effort vague et mou de chacune pour s'individualiser, que suit une retombée, un aplatissement vidé de l'individu, sucé de toute part par la substance [...] Ainsi, dans le projet appropriatif du visqueux, la viscosité se révèle soudain comme le symbole d'une antivaleur, c'est-à-dire d'un type d'être non réalisé, mais menaçant, qui va hanter perpétuellement la conscience comme danger constant qu'elle fuit et, de ce fait, transforme soudain le projet d'appropriation en projet de fuite.[143]

Répugnant dans sa composition, le visqueux constitue la matière abjecte par excellence. Il s'agit aussi d'une substance dangereuse parce qu'elle éprouve les frontières ; de fait,

> Le visqueux est à mi-chemin entre le liquide et le solide. C'est comme une coupe en travers d'un processus de changement. C'est instable, mais cela ne coule pas. C'est mou, c'est compressible, cela cède au toucher. On ne peut glisser sur sa surface. Cela colle, c'est un piège, cela s'accroche comme une sangsue ; cela attaque la frontière entre soi et moi. Ses longues colonnes qui tombent de mes doigts me font penser à ma propre substance coulant dans une mare gluante. Plonger la main dans l'eau donne une impression différente : le moi reste alors solide. Mais toucher quelque chose de gluant, c'est risquer de se diluer dans la viscosité.[144]

Le visqueux est la matière horrible de l'être. Aussi n'est-il pas surprenant que cela intervienne lorsqu'il s'agit d'agresser un opposant. De ce point de vue, le roman *Rigodon* offre un épisode particulièrement significatif. Il s'agit du moment où Céline se voit forcé de prendre en charge un groupe de jeunes handicapés mentaux :

> Mlle Odile raconte... ils ont changé trois fois de trains... maintenant combien il lui reste d'enfants ?... une douzaine, elle croit... malades ?... bien sûr !... en plus de leur état naturel, microcéphales hoqueteux baveux... alors, le plus urgent ?... rougeole elle pense, on lui a dit... je voudrais les voir ces enfants... pas commode !... ils se sont répartis ci là tout le long du train, sous les bâches... une plate-forme, une autre... d'où peuvent-ils venir ?... quelle langue ils parlent ?... oh ça, aucune !... ils bredouillent n'importe quoi... tous des mômes de quatre à dix ans... à peu près... elle pourtant Mlle Odile avait la connaissance des langues, germanique et russe, et même des patois... ces mômes ne comprenaient rien du tout, elle avait tout essayé... ces enfants, plutôt mongoliques d'aspect, devaient venir d'un asile... évacués en hâte !... oh on ne l'avait pas prévenue !... on lui avait remis toute la bande, comme ça, le train au départ, avec deux caisses de lait en poudre... en avant !... « on vous les prendra à Oddort ! vous êtes attendue ! bon voyage » ! (*R*, p. 197-198)

---

[143] SARTRE, Jean-Paul, *L'être et le néant*, Paris, Gallimard, 1943, p. 669-673.
[144] DOUGLAS, Mary, *De la souillure: essai sur les notions de pollution et de tabou*, trad. Anne Guérin, Paris, Maspero, 1971, p. 57-58.

Dans le discours rapporté, la voix de Céline se confond avec celle de Mlle Odile. Ainsi, le souhait final du « bon voyage » constitue la formule de transition qui fait passer les enfants sous la responsabilité de Céline. Les enfants n'ont aucune identité propre ; ils sont relatifs : on ne connaît précisément ni leur nombre ni leur âge ni leur origine. Dans les narrations, ils sont toujours désignés par une formule agressive traduisant l'agacement du médecin qui s'est vu imposer cette troupe indésirable : d'abord « microcéphales hoqueteux baveux » (*R*, p. 197), puis « bavants boiteux » (*R*, p. 204), « morveux » (*R*, p. 206), « débiles avortons baveux » (*R*, p. 209), « chiards baveux » (*R*, p. 222), « baveux d'asile » (*R*, p. 242), « sourds crétins baveux » (*R*, p. 225), « idiots baveux » (*R*, p. 262). Le dégoût conditionne ces amalgames insultants. L'opération est imputable à la fois à la répulsion relative aux humeurs visqueuses, et à celle que peut inspirer le handicapé mental. L'association fait en sorte que l'infirmité inspire le dégoût ; elle rend les enfants misérables, au sens où l'entend Bataille :

> Le mot *misérable* après avoir voulu dire *qui porte à la pitié* est devenu synonyme d'abject : il a cessé de solliciter hypocritement la pitié pour exiger cyniquement l'aversion. Ce mot exprime dans ce dernier cas une colère brisée par le dégoût et réduite à l'horreur muette : il implique une attitude dominée par un sentiment de détresse ou de grandeur excessive à la tristesse duquel est associée toute valeur humaine élargie. Il apparaît ainsi situé au confluent des multiples impulsions contradictoires exigées par l'existence sans issue des déchéances humaines.[145]

La bave s'avère ici la principale source de l'abjection. La salive visqueuse, rappelant l'écume de l'épileptique ou de l'animal enragé, devient immonde. Dans ce cas, l'invective opère par métonymie, car l'individu insulté est réduit à ses humeurs les plus abjectes. Notons que l'adjectif est souvent substantivé, ce qui participe aussi de la métonymie dans la mesure où le qualificatif insultant évince les autres traits de caractère. Le procédé hyperbolique permet au locuteur de se tenir à distance de l'objet du dégoût.

---

[145] BATAILLE, Georges, « L'abjection et les formes misérables », *Essais de sociologie*, dans *Œuvres complètes II. Écrits posthumes 1922-1940*, Paris, Gallimard, 1970, p. 218.

Il faut néanmoins montrer les limites de cette interprétation de l'affectivité abjecte. À plusieurs reprises, le narrateur fait preuve de compassion, voire de tendresse, à l'égard de ces enfants. Le discours qu'ils lui inspirent n'est donc pas uniformément agressif, dans le contexte fictionnel. Il pourrait même s'agir d'une forme particulière de l'humour carabin, dédramatisant la maladie. En outre, les enfants ne sauraient être les injuriaires puisqu'ils n'ont pas la capacité de comprendre le message violent. Le lieu pragmatique est significatif sur ce point puisque les invectives surviennent pratiquement toutes en situation de discours narrativisé. La violence n'est pas irruptive, elle relève plutôt de l'impressif.

La pluralité de l'émotivité affecte le lecteur, et particulièrement le lecteur moderne qui, connaissant le traitement des handicapés sous le régime nazi, réagit aux appellations offensantes du narrateur. En tant que témoin particulier de la violence, il *réfléchit* (ou répercute) les propos ambigus imaginés par le narrateur. Les textes de Céline réclament constamment cette réaction, cette intervention, du lecteur. Celui-ci outrepasse les frontières diégétiques, mêle fiction et réalité, reprenant ainsi à son compte l'amalgame inventé par Céline lui-même pour construire son œuvre sur le mélange explosif du vécu et de l'imaginaire. La circonstance encouragée par l'invective abjecte permet de comprendre que l'*infraction* participe d'une vaste logique chez Céline.

Nous envisageons également que l'écriture de Céline souhaite offrir une place particulière au handicap :

> Aveugles ou boiteux, borgnes ou manchots, sont des figures mythologiques fréquentes par le monde et qui nous déconcertent parce que leur état nous apparaît comme une carence. Mais de même qu'un système rendu discret par soustraction d'éléments devient logiquement plus riche, bien qu'il soit numériquement plus pauvre, de même les mythes confèrent souvent aux infirmes et aux malades une signification positive : ils incarnent des modes de méditation. Nous imaginons l'infirmité et la maladie comme des privations d'être, donc un mal. Pourtant, si la mort est aussi réelle que la vie et si, par conséquent, il n'existe que de l'être, toutes les conditions, même pathologiques, sont positives à leur façon. Le « moins-être » a le droit

> d'occuper une place entière dans le système, puisqu'il est l'unique forme concevable du passage entre deux états « pleins ».[146]

Dans la société bien portante, le handicap s'aperçoit comme une agression. La parole invectivante, travaillant ce dégoût, bouleverse l'auditeur et montre que la déficience est une violence qu'il est possible de manier.

*

Selon Milton Hindus,

> Céline fait du public son confesseur. Moins brillant moins heureux que lui, les hommes ordinaires, pour se libérer des impuretés de leur conscience, doivent faire appel à l'art patient du psychanalyste ou à la religion de leur prêtre ; mais Céline a été capable, grâce à ses persistantes émotions, traduites par son intellect et concrétisées dans ses récits, de faire de son public l'oreille à qui murmurer les pensées, toutes les hallucinations et les vilenies que les gens moins doués refoulent en eux-mêmes, de peur d'être internés.[147]

Hindus insiste ici sur la dimension stratégique de l'invective qui consiste à faire un pacte avec un tiers pour valider sa violence. Il faut savoir, cependant, que si cela est vrai, le projet célinien ne contrôle pas en définitive la réaction du lecteur. La dimension persuasive de l'échange agonistique instaure une relation entre le locuteur et le destinataire, mais n'assure pas la concrétisation de la réception prévue par le discours. Dans une certaine mesure, la réponse anticipée dans la diégèse (il peut s'agir d'une réception personnalisée par une instance fictionnelle ou d'une réception métafictionnelle prévue par le récit) dicte la conduite du lecteur. Néanmoins, celui-ci peut jouer le rôle de l'indésirable et ruiner les prévisions de l'auteur.

---

[146] LEVI-STRAUSS, Claude, *Le Cru et le cuit, op. cit.*, p. 61.
[147] HINDUS, Milton, *L.-F. Céline tel que je l'ai vu, op. cit.*, p. 87.

Ducharme et l'aqueux

Chez Ducharme, le liquide possède une force singulière : « Je suis libre ! Comme l'eau qui a cassé ses cruches. Forcée de se répandre partout, et absorbée partout » (*D*, p. 214). Dans cet univers textuel, comme l'exprime Michel Biron, « le liquide est plus fort que le solide »[148], parce qu'il peut casser les cruches, mais aussi, ajoutons-nous, parce qu'il a la possibilité de « se répandre partout ».

Plusieurs analyses ont révélé l'importance de l'eau dans le monde littéraire de Ducharme. À ce titre, le roman *L'océantume* est exemplaire : la quête des héroïnes les mène en définitive à un océan puant. Cette image montre le motif maritime comme ambigu. Tantôt source de fantasmes, tantôt source d'amertume, l'île inspire un imaginaire contradictoire à l'auteur insulaire. La récupération du thème aqueux dans la formation de l'invective s'inscrit donc dans une logique personnelle à Ducharme.

Suivant cette praxis, Iode Ssouvie présente son frère Inachos comme un être informe et abject : « Tu es mou, visqueux, tu es pire que ton crachat » (*O*, p. 50). Le discours d'Iode n'est pas ici proprement invectivant : les injures « mou », « visqueux » et « crachat » s'intègrent dans un discours descriptif. Toutefois, malgré le ton calme de l'injurieuse, il n'y a pas d'équivoque en ce qui concerne la valeur péjorative du discours, vu le champ sémantique composé autour du visqueux. Au contraire, le mode de la description fait passer les injures pour des traits légitimes, ce qui participe de l'outrage fait au frère.

Le vocabulaire insultant n'est pas toujours aussi consensuel ; Iode éprouve souvent les limites de l'invective usuelle : « Le postillon a la figure hérissée de barbe jaune et les lèvres tapissées de jus et de grains de tabac » (*O*, p. 187). L'invective est encore une fois intégrée

[148] BIRON, Michel, *L'absence du maître. Saint-Denis Garneau, Ferron, Ducharme*, *op. cit.*, p. 286.

dans une narration qui ne rend pas la violence ostentatoire. Selon un calembour injurieux, Iode fait du postier un postillon ; la négativité du terme est intrinsèque, mais l'emploi injurieux n'est pas naturel. Le néologisme sémantique « postillon » associe l'homme à une projection abjecte de la salive ; la répulsion qu'inspire cette métaphore rend la narration assurément insultante, quoiqu'on ne puisse pas y reconnaître un lexique usuel. L'invective d'Iode se fonde sur un procédé connu qui transforme en insulte le *sociotype* (tels fonctionnaire, petit-bourgeois)[149], mais son lexique inhabituel explore de nouvelles frontières discursives.

La narration d'André dans le roman *L'hiver de force* propose une formule encore plus inventive :

> Elle s'est jetée sur le téléphone, mais elle ne savait pas qui appeler, elle ne connaissait pas d'autres numéros que celui de Laïnou. Quand j'ai vu que c'était à Laïnou qu'elle parlait, à cette mouillure sentimentale, à cette larve baveuse toujours en train de traîner son cul par terre, à cette dégoûtante qui fait la dégoûtée, à cette bûcheronne qui fait semblant de souffrir que personne ne l'aime d'amour, j'ai vu rouge, j'ai sauté sur Nicole. (*HF*, p. 272)

Contrairement à « dégoûtante » ou « dégoûtée », « mouillure sentimentale » et « larve baveuse » ne sont pas usuelles, mais leur valeur péjorative est bien marquée. La viscosité triomphe dans l'imaginaire d'André qui associe en un champ sémantique[150] les motifs de l'obscénité et du dégoût. De fait, l'expression « mouillure sentimentale » conditionne la séquence : la « mouillure » réfère à la fois à la nature pleurnicheuse du personnage de Laïnou et à son comportement sexuel que le narrateur juge débridé. La rencontre pragmatique est ici indirecte, puisque André pense les injures qu'il adresse à Laïnou. Cette

---

[149] Voir à ce sujet BRES, J., *Récit oral et production d'identité sociale*, Université de Montpellier, Praxiling, 1993.

[150] Il faut noter que « bûcheronne » crée une rupture dans cet ensemble. Le vocable féminise une profession traditionnellement masculine sans que cela explique la nature de l'injure. Comme pour empêcher le systématisme, l'auteur introduit un facteur de différence, étant entendu que l'élément étranger encourage une diffraction.

situation de communication est même métaphorisée par la mise en scène de la conversation téléphonique qui impose une distance aux interlocuteurs. Cette narrativisation de la violence paraît autoriser une plus grande liberté créative ; c'est du moins ce que postule l'écriture d'André, qui laisse au lecteur le soin de déterminer la crédibilité de la violence. Originale, mais dégoûtante, la violence le séduit et l'affecte à la fois. La tactique rappelle celle de l'araignée puisqu'il s'agit d'engluer l'adversaire afin d'en prendre possession.

*

L'invective dégoûtante se construit selon une rhétorique de la *bdelygmia,* dont le sens premier, *nausée*, réfère à l'abomination :

> Par le terme *bdelygmia* (en grec « nausée, ordure, obscénité »), *abominatio* en latin [Note. Voir Lanham, *A Handlist of Rhetorical Terms*, éd. cit., p. 29], les rhéteurs anciens désignent le procédé pathétique qui consiste à provoquer chez l'énonciataire une aversion extrême pour le sujet visé. Par exemple, un orateur, en exprimant combien il déteste la conduite ou l'argumentation de son adversaire, cherche à convaincre les auditeurs d'imiter sa réaction pathétique. Un énonciateur compétent réserve l'expression de son abomination, ou de son horreur, à des moments où la culpabilité d'un personnage est claire et ne permet aucun appel. Autrement, dans les textes littéraires, il risque de blesser un énonciataire (lecteur ou spectateur) sensible.[151]

Cet état émotif résulte d'une prise de conscience qu'il faut rapprocher de celle que vit Roquentin dans *La nausée* :

> Je ne peux pas dire que je me sente allégé ni content ; au contraire, ça m'écrase. Seulement mon but est atteint : je sais ce que je voulais savoir ; tout ce qui m'est arrivé depuis le mois de janvier, je l'ai compris. La Nausée ne m'a pas quitté et je ne crois pas qu'elle me quittera de sitôt ; mais je ne la subis plus, ce n'est plus une maladie ni une quinte passagère : c'est moi.
> Donc j'étais tout à l'heure au Jardin public. La racine du marronnier s'enfonçait dans la terre, juste au-dessous de mon banc. Je ne me rappelais plus que c'était une racine. Les mots s'étaient évanouis et, avec eux, la signification des choses, leurs modes d'emploi, les faibles repères que les hommes ont tracés à leur surface. J'étais assis, un peu voûté, la tête basse, seul en face de cette masse noire et noueuse entièrement brute et qui me faisait peur. Et puis j'ai eu cette illumination.

---

[151] HARSALL, Albert W., « Figures de véhémence » dans DECLERCQ, Gilles, Michel MURAT et Jacqueline DANGEL, *La parole polémique, op. cit.*, p. 272.

> Ça m'a coupé le souffle. Jamais, avant ces derniers jours, je n'avais pressenti ce que voulait dire « exister ».[152]

La Nausée devient, pour le personnage de Roquentin, une identité : c'est moi, dit-il. Et les procédés de l'invective participent d'une prise de conscience semblable qui implique l'incarnation du dégoût, de la Nausée. Le dégoût fait perdre « la signification des choses, leurs modes d'emploi, les faibles repères que les hommes ont tracés à leur surface ». Cette émotion qui conduit au vertige de la perte est aussi celle que travaillent les romans de Céline et de Ducharme. Le projet de l'écriture fait éprouver au sujet les frontières de son être, les limites du préhensile.

[152] SARTRE, Jean-Paul, *La nausée*, Pais, Gallimard, coll. « Folio », 1938, p. 178-179.

La cruauté

Céline et la cruauté

Le goût du cru

Étymologiquement la cruauté participe du cru. En fait, le terme cruel

> [...] est issu (v. 980) du latin *crudelis* « qui fait couler le sang, se plaît dans le sang, impitoyable, dérivé de *crudus* (→ cru) qu'il a supplanté en ce sens. La forme française, à la différence de l'italien *crudere* par exemple, est refaite sur le latin ou représente un type populaire °*crudalis* appuyé par la forme ancienne *crual* (1200) et l'ancien provençal *crual*.

Pour initier l'analyse de l'invective cruelle chez Céline, il faut redonner à la cruauté toute sa puissance originelle, en exploitant les liens qui l'unissent au cru,

> [...] issu (1165-1170) du latin *crudus*, adjectif dérivé de *cruor*. Ce nom provient d'une racine indoeuropéenne exprimant les notions de « chair crue » et de « sang répandu », représenté dans le sanskrit *kravyam* « chair crue », le grec *kreas, kreatos* « chair saignante » (→ pancréas). En latin, ce sens étant celui de *caro* (→ chair), cruor s'est spécialisé au sens de « sang répandu », différencié de *sanguis* que les bons auteurs réservent au sang qui se trouve dans le corps. *Crudus* exprime donc l'état « saignant » et l'action « qui fait couler le sang » ; il a pris la valeur figurée de « qui aime le sang, la violence » (→ cruel) tandis que, sur le sens de « saignant », s'est greffé celui de « non soumis à l'action du feu », à propos de la nourriture (par opposition à *coctus* « cuit »), d'où « non digéré, non digestible », « non mûr » et, au figuré, « vigoureux ».[153]

L'étude de la cruauté chez Céline dévoile chez le locuteur ce goût pour l'horreur. La rage inspire la torture et l'assassinat : « saloperies boches ! bourreaux !... vampires ! affameurs ! cons ! » voilà ce qui se crie, s'hurle ! toute la Délégation d'obsèques absolument unanime ! (*CL*, p. 407). La violence oppose ici les passagers d'un train, dont fait partie Céline, et les

---

[153] Pour les deux définitions voir REY, Alain (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française, op. cit., sub. verbo.*
Précisons qu'à la suite de Claude Levi-Strauss, nous envisageons le cru comme un lieu du culturel : « entre cru et cuit d'une part, entre frais et corrompu de l'autre. L'axe qui unit le cru et le cuit est caractéristique de la culture, celui qui unit le cru et le pourri, de la nature, puisque la cuisson accomplit la transformation culturelle du cru, comme la putréfaction en est la transformation naturelle ». LEVI-STRAUSS, Claude, *Le cru et le cuit, op.cit.*, p. 152.

Allemands qui gardent le wagon. Leurs « cri[s] » renversent les procédés que faisait intervenir le dégoût : l'invective n'est plus cette parole maléfique qui jette un sort à l'adversaire qu'elle souhaite rendre repoussant, dégoûtant ; ici, la parole suppose plutôt, paradoxalement, une puissance à l'injuriaire. Représentant les Allemands en « bourreaux », en « vampires » ou en « affameurs », les passagers trahissent leur crainte. Et la ponctuation confirme cet effet. Les points de suspension véhiculent l'émotion des passagers du train ; leur énervement est hésitant : ils crient, mais se rétractent un instant avant d'oser poursuivre. Cette attitude de soumission paraît paradoxale dans la mesure où l'échange agonistique met habituellement en place des rapports de force qui offrent à l'agresseur la possibilité d'affirmer sa puissance en insistant sur la faiblesse de l'autre. Cette attitude correspond à la fonction transitive de l'injure dont Pierre Guiraud fait état dans son livre sur les « gros mots » :

> *Injure* vient du latin *injuria* qui désigne « une injustice, un tort », sens qui s'est conservé dans l'expression française : *les injures du temps*. D'où l'idée d' « offenses graves et délibérées », telles que *affronts*, *insultes*, *outrages*, etc., qui peuvent consister en comportements, actions, gestes, mais qui sont essentiellement, des « paroles offensantes ». Dans ce dernier sens, qui est celui qui nous intéresse ici, l'injure est un « acte » de parole, un « coup » qu'un sujet porte à un objet – le latin *offendere* signifie, primitivement, « heurter, porter un coup ».[154]

L'invective en tant que parole guerrière repose sur une subordination entre une instance active et une instance passive. Pendant la rencontre, explique Uli Windisch, « les rôles, les places, les positions s'échangent d'un discours à l'autre mais l'élément moteur, à savoir l'établissement d'un rapport hiérarchique et inégalitaire à des fins de domination, subsiste ».[155] Injurieur ou injuriaire, le locuteur voit sa position hiérarchique varier. Et il est attendu que l'agresseur soit en position de force. Néanmoins, l'invective employant le motif de la cruauté paraît défier cette logique.

---

[154] GUIRAUD, Pierre, *Les gros mots*, *op. cit.*, p. 27.
[155] WINDISCH, Uli, *Le K-O verbal: la communication conflictuelle*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1987, p. 29.

Face à l'horreur, l'injurieur fait de sa peur une arme qu'il retourne contre l'ennemi. L'invective expose l'inhumanité de son adversaire en dénonçant sa cruauté. Dans le passage étudié, la violence repose sur la voix de la majorité oppressée, qui, « absolument unanime », crie « bourreaux !... vampires ! affameurs ! ». La cruauté de l'adversaire est reconnue par tous. Notons que l'énonciation choisie se compose d'un lexique connoté négativement, dont l'emploi cependant n'est pas fréquent en tant qu'interjection ; aussi la situation s'avère-t-elle peu vraisemblable, une « Délégation » entière ne peut spontanément s'accorder pour crier ces invectives particulières. L'effet pragmatique exacerbe la sensibilité d'une communauté à un moment donné.

Certaines circonstances emploient le sarcasme pour aggraver le sentiment de cruauté :

> c'était simple ce qui m'arriverait si je retournais à Montmartre… ils me scieraient entre deux planches !... pris sur le fait ?... pas d'histoires ! entre deux planches !... pas compliqué ! j'étais prévenu qu'ils étaient en train de me secouer tout ! ma tôle ! vendre à l'encan !... et aux Puces !... bien se régaler… et à brûler tous les lits pour se faire du feu… dès lors, ce sachant, où j'allais me mettre ?... le grand assouvissement des vengeances !... oh qu'ils sont pas si fous qu'on pense les pires féroces assassins !... madrés… prévoyants !... ficelles !... comment au plus fort du délire ils sont lancinés plus que tout par la sécurité bancaire, Laetitia !... la devise des plus pires terreurs, des plus exacerbés redresseurs, tortionnaires, creveurs d'œils et tout, coupe-burnes : « Pourvou qué ça douré ! » » (*CL*, p. 144).

Céline s'emporte ici contre ceux qui, en 1950, suite à sa condamnation, ont confisqué les biens de son appartement de Montmartre. Dans la proposition finale, « Pourvou qué ça douré ! », la graphie imite l'accent corse de Laetitia Bonaparte, mère de l'empereur ; l'expression, employée à propos de la gloire de Napoléon, est détournée pour signifier que ses tortionnaires savent que leur liberté ne durera pas. C'est pourquoi ils souhaitent en profiter, s'en « régaler », comme l'illustre la mise en scène. La citation du syntagme ajoute donc une forme de sadisme à la cruauté évoquée en laissant supposer que les bourreaux désirent que leur situation exceptionnelle dure.

Le sarcasme est vif aussi dans la séquence suivante :

> Saint-Louis, la vache !... pour lui qu'on expie ! je dis !... lui le brutal ! le tortureur !... lui qu'a été béatifié, tenez-vous ! qu'il a fait baptiser, forcés, un bon million d'Israéliens !... dans notre cher Midi et notre chère France ! pire qu'Adolf, le mec !... vous dire ce que vous appreniez d'une échelle à l'autre !... ah ! le saint Louis !... canonisé, 1297 !... on en reparlera ! (*CL*, p. 162-163)

Retenu au « château Siegmaringen » (*CL*, p. 159), Céline s'offusque d' « expi[er] » une peine dont saint Louis lui-même était coupable. La stratégie consiste à atténuer sa faute en créant une figure comparative qui inspire davantage l'horreur. Céline revisite l'histoire, associe saint Louis à la figure d'Hitler pour le présenter comme un « brutal », un « tortureur » : un antisémite qui convertit de force nombre de Juifs. La ponctuation confère à la séquence un rythme qui participe à la surprise. Les points de suspension font grandir le suspense entre chaque nouvelle attaque, comme pour tenir le narrataire en haleine. Ils s'entendent comme un roulement de tambour. L'attaque est ici particulièrement retorse puisqu'en reprochant aux autres ce qu'on lui reproche et en associant l'antisémitisme à une des figures de la mythologie française, le narrateur compose une violence qui ne relève plus de la métaphore, mais littéralement de la métamorphose. Face à la cruauté dévoilée, le destinataire que Céline souhaite rendre complice ne peut plus voir l'accusé du même œil. Radicalement influente, l'horreur se révèle un imposant facteur de persuasion.

Stratégiquement, le narrateur se présente comme un persécuté, mais dans sa défense, il se change en persécuteur à son tour : « C'est que de les injurier, voilà ! de les injurier puisqu'ils m'attaquent ! » (*FF*, p. 419). Johanne Bénard remarque le même procédé dans les pamphlets :

> Tout se passe en fait comme si le sujet célinien ne voulait rien de moins que se voir rejeté par tous, qu'il écrivait en souhaitant se mettre tout le monde à dos. Pour se trouver au premier plan des pamphlets, l'aversion antisémite ne fait pas moins partie du vaste réservoir des haines et rivalités de la société française que Céline vient réactiver : être anti-socialiste, antinationaliste

> ou anti-sémite pour provoquer et se faire d'irréductibles ennemis. Avec ses ambiguïtés ou ses contradictions, le pamphlet célinien a d'abord pour fonction d'allumer les feux de la persécution. Et le sujet signerait là, en même temps qu'un réquisitoire dirigé contre plus d'un groupe social et plus d'un groupe racial, sa propre condamnation. Les antisémites français ne sont plus seulement alors convoqués à s'unir avec le pamphlétaire pour expulser l'ennemi, ils deviennent également, malgré la contradiction, les spectateurs, voire les agents possibles de sa propre persécution.[156]

Cette volonté de provoquer la persécution se trouvait déjà dans l'introduction de *Mort à crédit* : « Je pourrais moi dire toute ma haine. Je sais. Je le ferai plus tard s'ils ne reviennent pas. 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 » (*MC*, p. 14). L'appel au persécuteur crée un cercle de la violence qui confère à l'invective une source intarissable. Comme l'Ouroubouros, le serpent qui se mord la queue, le discours est un auto-fécondateur permanent. Cette attitude équivoque de défense sous forme d'attaque caractérise le sujet célinien. Selon Jean-Pierre Richard, Céline se révèle dans la figure du traqué : « Il faudrait le définir peut-être d'abord par son ouverture, c'est-à-dire son caractère d'absolue exposition. Le traqué c'est l'offert, le livré, le non-protégé, l'a-maternel ».[157] Le risque s'avère un fantasme d'inspiration ; le sentiment de la mort (entendue comme l'ultime danger) motive le sujet célinien. C'est par ailleurs cette hardiesse qui permet à Céline de se comparer à Rabelais :

> Ce qu'il y avait de bien chez Rabelais, c'est qu'il mettait sa peau sur la table, il risquait. La mort le guettait, et ça inspire, la mort ! c'est même la seule chose qui inspire, je le sais, quand elle est là, juste derrière. Quand la mort est en colère.
>
> Il était pas bon vivant, Rabelais, on dit ça, c'est faux. Il travaillait. Et, comme tous ceux qui travaillent, c'était un galérien. On aurait bien voulu l'avoir, le condamner. Autres galères, celles du pape, ça a existé, c'est vrai. Et là, les gars, il fallait qu'ils rament, qu'ils ramâssent, comme dirait M. Duhamel.
>
> Bardamu aussi, mon héros dans le *Voyage*, il dirait ça. Ah ! les imparfaits du subjonctif...

---

[156] BÉNARD, Johanne, *L'inter-dit célinien*, Montréal, Les Éditions Balzac, 2000, p. 290.
[157] RICHARD, Jean-Pierre, *Nausée de Céline*, *op. cit.*, p. 57.

> J'ai eu dans ma vie le même vice que Rabelais. J'ai passé moi aussi mon temps à me mettre dans des situations désespérées. Comme lui, je n'ai rien à attendre des autres, comme lui, je ne regrette rien.[158]

La position du persécuté, que Céline pense être également celle de Rabelais, est périlleuse, mais le danger inspire le personnage célinien. La rhétorique de l'invective illustre en creux cette dynamique, selon une mise en abyme du procédé fondamental de la création célinienne.

Le monstre célinien

À tort ou à raison, Céline voit des ennemis partout, ceci justifiant sa haine du monde. Attaqué de toutes parts, il s'autorise un infini droit de réplique. Le « monstre » personnifie bien l'attaquant protéiforme, le non-moi abject qui rôde partout dans l'univers romanesque. Étymologiquement, « monstre » est lié au théâtral, le terme

> [...] vient par emprunt (v. 1120) du latin *monstrum*, dérivé de *monere* « faire passer, attirer l'attention sur », d'où « avertir » (→moniteur, montrer, monument, prémonition). *Monstrum* est un terme du vocabulaire religieux désignant un prodige avertissant de la volonté des dieux, un signe divin à déchiffrer. Par suite, il est appliqué à un objet de caractère exceptionnel ou à un être surnaturel. À basse époque, il se dit par hyperbole d'un homme (*monstrum hominis*) et d'une femme (montrum mulieris) dans un langage de comédie ; dans la langue religieuse, il concerne spécialement les démons.
>
> En français, le sens premier est celui de « prodige, miracle » (encore bien attesté au XVIe s.), puis « action monstrueuse, criminelle » (1541, Calvin), « chose prodigieuse, incroyable » (1580) et, par hyperbole, « chose mal ordonnée, mal faite » (1690), dans une optique classique d'ordre préétabli. Cet emploi général a décliné par rapport aux emplois, d'ailleurs anciens, où *monstre* désigne des êtres et d'abord des êtres mythologiques, de légende (1160, *mostre*). [...]
>
> L'emploi substantivé du mot à valeur de neutre (*le monstrueux*) date de l'époque romantique et de la remise en honneur d'une esthétique du chaos (Hugo), puis du bizarre (Baudelaire).[159]

---

[158] CÉLINE, Louis-Ferdinand, « Rabelais, il a raté son coup », cité dans BEAUJOUR, Michel et THÉLIA, Michel, *Louis-Ferdinand Céline*, L'Herne, *op. cit.*, p. 46.
[159] REY, Alain, *Dictionnaire historique de la langue française, op. cit., sub. verbo.*

Le monstre célinien, théâtralisé, exceptionnel et improbable, exploite cette constellation sémantique. Envisagé aussi en son sens adjectival familier – grand, gigantesque – le « monstre » est caractérisé par des proportions exagérées. L'esthétique de l'hyperbole (que l'on peut penser complémentaire à celles du chaos (Hugo) et du bizarre (Baudelaire)) fait apparaître l'être mythologique. Le « monstre », grossi par l'affectivité, est l'entité horrible qui revient le plus souvent dans les situations agonistiques : « … son Loukoum ! avec !...avec !... son châtreur-maison ! goulu, le monstre ! » (*CL*, p. 46) ; « aussi bien nababs du Château, que crevards des soupentes !... épreuve générale des nerfs !... toute la Planète à la haine !... qu'ils étaient monstres et pire que ça !... » (*CL*, p. 47) ; « …lui Siegfried le schnaps qu'il voulait !... tout ce qu'il a cherché à Francfort !... le monstre !... tassé là assis, il nous tourne le dos, Siegfried monstre… » (*R*, p. 117). Le monstre est partout dans la logique pragmatique des derniers romans. Et sa personnalité est assez malléable pour convenir aux diverses formes que prend l'ennemi (dans les extraits isolés : le cruel, le bourreau, l'insensible). L'analyse de la ponctuation est sur ce point révélatrice. Dans *Rigodon*, le style de Céline isole le monstre en un segment bordé par des points de suspension (... le monstre !...). Cette écriture aménage un espace au monstrueux, elle le place sur un îlot et cette extraction le met en évidence. Dans les deux autres extraits, les points de suspension indiquent à la fois une hésitation et une exhibition. La phrase est entrecoupée pour produire une gradation de l'effet émotif dont le monstre constitue le sommet. Selon les situations, l'écriture présente le monstre avec précaution ou au contraire le met dangereusement en avant.

Parfois, Céline lui-même se glisse dans la peau du monstre, dans le discours prêté aux autres du moins :

> je vois encore plus tard, en prison, au Danemark… et par l'Ambassade de France… et par les journaux scandinaves… pas de mal à la tête !... simplement : « le monstre et vendu le pire de plus pire ! qui dépasse les mots !... que la plume éclate !... » sempiternels forfaits de monstre : vendeur de ceci !... de cela !... de toute la Ligne Maginot ! (*CL*, p. 215)

Le titre de monstre apparaît cette fois dans une formule qui pousse loin l'hyperbole : « le monstre et vendu le pire de plus pire ! ». La surenchère marque l'ironie et encourage une désactivation de l'effet monstrueux. Exilé, Céline se voit partout incarner le « monstre ». L'accusation, tournée contre lui ou renvoyée à la tête de ses ennemis, ponctue le discours et s'entend comme un leitmotiv de l'horreur dominant le contexte général de l'énonciation. Il est significatif que dans *D'un château l'autre* la créature monstrueuse se retrouve dans des situations d'invectives indirectes. La violence dans ce cas n'est pas apostrophe, elle est *réflexion*. Nous entendons par là que le discours *pense* le monstre et le *projette* à la fois.

L'horreur peut aussi s'avérer éclatante :

> - *Mörderer !... mörderer !...* assassins !...
> - Ils ont pas fini, saloperies !... Docteur attention !...
> - Qui est-ce qui vous a dit Restif ?
> - Mon petit doigt docteur !... je vous expliquerai !… plus tard !... maintenant c'est faire vite !... que je parle aux *Volsturm* !... je serai pas long ! je reviens, je vous reprends… ah, les ordures !... ils seront servis !...
> Il veut dire les gens de la gare…
> - Assassins ? mignons, attendez ! Docteur retenez ! retenez tout !... plus un qui restera !... pas un ! trois trains blindés !... pour eux ! les fritz ont plus qu'un Messerschmidt !... pour eux ! pour eux !
> Je comprenais pas…
> - Tous au phosphore !
> « Assassin » qu'avait pas passé !... lui, je l'avais vu, qui travaillait assez froidement, ils l'avaient mis en colère !... avec : « assassin »… (*R*, p. 154)

Cette situation prouve l'efficacité de l'invective cruelle dans le contexte guerrier : le personnage de Restif, d'une nature pourtant « froid[e] », se montre particulièrement sensible à l'insulte « assassin ». Le rythme de la phrase prolonge ici cet effet. Les points de suspension constituent dans ce cas une ponctuation glissante qui montre que le coup a porté

loin. Dans le contexte de la guerre, l'« assassin » est le monstre le plus répandu. Le terme devient une invective terrible dans la mesure où l'apostrophe attire le regard sur l'état monstrueux. *Le voyage au bout de la nuit* accueille de la même façon cette insulte :

> Elle en a bavé alors et même plus qu'il en fallait. « Voleur ! Fainéant ! qu'elle m'agonisait... Vous avez même pas de métier !...Ça va faire un an bientôt que je vous nourris ma fille et moi !... Propre à rien !... Maquereau !... » T'entends ça d'ici ? Une vraie scène de famille... Elle a comme réfléchi un bon coup et puis elle l'a dit plus bas, mais tu sais alors elle l'a dit et puis de tout son cœur « Assassin !... Assassin ! » qu'elle m'a appelé. Ça m'a refroidi un peu. (*VN*, p. 454)

Non plus hurlée comme une grossièreté, mais murmurée comme une incantation, l'insulte elle-même assassine, elle « refroidi[t] » littéralement l'adversaire. Comme « traître », « assassin » a dans ces situations un sens très fort. Le meurtre étant partout, « assassin » est une insulte spécifique, plausible, et de surcroît démontrable. Toutes présumées coupables, les victimes de la guerre sont des cibles faciles à éprouver, et le monstrueux facilite l'abolition des derniers écrans susceptibles de les protéger des regards. Comme Pierre Verdaguer, nous pensons que

> En ce sens, la cruauté relève de l'eschatologie – au sens étymologique de dévoilement et de révélation. Elle est bien cette nécessité qui contraint Céline à dire et redire sans cesse au monde ses quatre vérités pour que s'impose sa grande vérité, dans les romans comme dans les pamphlets, en refusant toujours de se laisser prendre aux règles du langage établi, du beau langage. Céline, dès le premier roman, aura déjà pris ses distances, car révéler ne peut se concevoir en fonction des normes d'une écriture moribonde qui est, par conséquent, impropre à la tâche du vaticinateur. Il s'agira de montrer, non d'expliquer ou d'expliciter, ce qui serait se soumettre à la logique du système des mots et, partant, rejoindre le camp de l'intellectualisme, dont on ne peut que se défier puisque le raisonnement n'est pas du domaine de la révélation.[160]

Le monstre n'est donc pas une identité pleine, il est le résultat d'une *démon-stration* qui le fait naître en tant que tel. Placé dans la ligne de mire de l'écriture, chacun est susceptible de se révéler monstrueux.

---

[160] VERDAGUER, Pierre, *L'univers de la cruauté. Une lecture de Céline*, Genève, Droz, 1988, p. 10.

Ducharme et le monstre

Différer le monstrueux

L'univers de Ducharme est *a priori* plus paisible, à l'image du contexte et de l'époque où s'écrivent ses romans :

> Plus c'était dégradant pour elle, plus elle se régalait. Elle sortait de là pénétrée, le sang monté aux joues. C'était un porc, elle me suppliait, une brute infecte, c'était à vomir, comment tu fais, comment tu te sens ?... (*VS*, p. 282)
>
> Il était dans un de ses états où on jouit bien mieux de toute la veine qu'on n'a pas. Elle a dansé deux fois à la table voisine, et pour la même brute épaisse. Il n'osait plus regarder quand elle commençait à se peler, à se toucher. (*GM*, p. 306)

La cruauté chez Ducharme est plutôt liée à la sexualité. La « brute » apparaît dans *Va savoir* et dans *Gros mots* comme l'individu grossier et vulgaire, manquant de finesse. L'agressivité provient du sentiment de dégoût qu'inspire la « brute ». Ces deux romans ont en commun de mettre des perdants dans le rôle des héros. Rémi Vavasseur, le héros de *Va savoir*, annonce d'emblée ses désillusions : « la vie il n'y a pas d'avenir là-dedans, il faut investir ailleurs » (*VS*, p. 9). Johnny précise, quant à lui, que sa femme l'appelle « Johnny tout court, mais pas toujours. Portée à ne pas m'appeler du tout quand le pouvoir lui échappe » (*VS*, p. 58). Vaincus d'avance, ces personnages sont particulièrement susceptibles de reconnaître la brute.

Aussi importe-t-il de remarquer que dans les contextes isolés la violence est indirecte : elle ne se fait pas en présence de l'individu horrible. Dans le dialogue de *Va savoir*, Mûla rapporte les propos désolés de Raïa, dont le « grand plaisir c'était de dégoûter » (*VS*, p. 282). En vivant une sexualité débridée, Raïa se frotte à différentes « brute[s] infecte[s] ».

Victime de la cruauté, elle n'ose pas, cependant, affronter directement l'individu détestable, elle diffère son agressivité, attendant d'être sortie du contexte dangereux. La narration double cette distance en proposant un dialogue rapporté, de sorte que le danger est vu de façon télescopique. La ponctuation elle-même donne à voir cet effet en dissociant, dans les deux extraits, en un segment distinct, la « brute ». Les détours de l'écriture repoussent toujours plus loin le cruel et témoignent ainsi de la peur inspirée.

Le contexte énonciatif de *Gros mots* est encore plus vertigineux. Johnny trouve, au début du roman, un cahier racontant les aventures de celui qu'il nomme Alter ego, ou Walter. Construit sur le principe de l'enchâssement, ce roman contient un second roman avec lequel il entretient des liens si étroits qu'à un moment les deux récits viennent à se fondre en un seul. Les deux diégèses sont d'abord bien distinctes, même si elles sont toutes deux rapportées par un narrateur homodiégétique. Mais, plus le personnage de Johnny progresse dans sa lecture du cahier d'Alter Ego plus il s'investit dans son histoire. À terme, les deux protagonistes se confondent dans un complexe jeu de *je*. Johnny commence par s'approprier les paroles de Walter : « Elle est montée se médicamenter et se coucher. Seule au monde et bien décidée à se réveiller seule en enfer. En proie à tous ses démons. Moi le premier. Moi le pommier, dirait Alter Ego » (*GM*, p. 24). Puis, il prend en charge la narration du second récit, comme dans l'extrait violent proposé plus haut dans lequel Johnny, narrateur homodiégétique, devient le narrateur hétérodiégétique de l'histoire d'Alter Ego. Dans l'extrait isolé, il rapporte les sentiments de Walter face au client de Too Much, qu'il juge une « brute épaisse ». Ces glissements dans l'énonciation produisent une structure narrative mouvante, qui évite aux deux hommes, Walter d'abord et Johnny ensuite, d'avoir à affronter l'individu brutal qu'ils exècrent. De surcroît, la violence n'est jamais énoncée, puisque Walter se contente de la penser.

Le monstre comme double

Comme Céline, Ducharme dessine le portrait des personnages en persécutés. Pierre-Louis Vaillancourt le remarque à propos de Bérénice, « le rapport à la société empruntera un mode paranoïaque-schizophrénique dévoyé. L'héroïne souhaite être persécutée : [Je veux être attaquée par tout ce qui a des armes » (40)] pour mieux lutter contre le « titan » (220, 223, 296, 334, 348), c'est-à-dire l'univers social ».[161]

Le personnage de Bottom dans *Dévadé* affirme par ailleurs :

> Les autres vous définissent. Vous êtes un ci, un ça, ça n'arrête pas. Pour peu que ça parle, ça vous dit quoi être : une tache, une lumière, un insolent, une pitié, un rigolo, un porc, une victime de votre inferego, un sale type avec une sale tête, un ami, un larbin, une nouille, une planche de salut, un fils unique raté et alcoolique, un gros bébé pris de panique... (*D*, p. 259)

Bottom incarne dans l'univers ducharmien le raté. Il se définit lui-même comme un « rada » : « Elle ne sait pas ce que ça veut dire. "Minable, miteux. Riquiqui comme moi quoi. [...]" » (*D*, p. 236). Ne s'intéressant « qu'aux filles et à la boisson » (*D*, p. 42), il est recueilli par celle qu'il appelle La Patronne, dont le handicap, l'invalidité, le valide en définitive. C'est cette mise en scène que réaffirme le passage précédent : Bottom est défini par les positions qu'il occupe. Il n'est jamais que le reflet, le revers, d'une altérité originelle. Cette conclusion rejoint la pensée de Rimbaud, « C'est faux de dire : je pense. On devrait dire : on me pense » ; et, dans une perspective plus étroite, nous comprenons que l'invective, comme le compliment, crée le sujet, et le fait naître en un sens.

---

[161] VAILLANCOURT, Pierre-Louis (dir.), *Paysages de Réjean Ducharme*, Montréal, Fides, 1994, p. 21.

Ainsi, à chaque roman correspond un « monstre », qui parachève la définition du héros. Le « monstre » chez Ducharme est tantôt un individu (le parent, l'adulte, auquel l'enfant s'oppose, par exemple) tantôt un groupe social (les intellectuels, entre autres) ou un groupe politique (les nationalistes et les « fédérastes » (*HF*, p. 221)). Pour caractériser la métabolisation, il est donc plus approprié de parler de *système* « monstrueux » dans l'univers de Ducharme ; le « tout » avalant Bérénice dans *L'avalée des avalés*, les automobilistes du monde de Mille Milles dans *Le nez qui voque*, la « milliarde » d'Iode Ssouvie dans *L'océantume*, les humains face à Colombe Colomb dans *La fille de Christophe Colomb*, la société de consommation de Nicole et André dans *L'hiver de force*, les souvenirs de Vincent Falardeau dans *Les enfantômes*, la poubelle de Bottom dans *Dévadé*, la ruine de Rémi Vavasseur dans *Va savoir*, la *mud* de Johnny dans *Gros mots*, sont autant de puissances à combattre. Le monstre *systématisé*, c'est-à-dire englobant tout un système mais aussi aisément circonscrit, a ceci d'effrayant chez Ducharme qu'il est protéiforme et envahissant. Le monstre surplombe les mondes ducharmiens comme un Créateur menaçant, puisque, de fait, les personnages s'identifient et se constituent depuis cet être monstrueux, celui-ci tenant lieu de double :

> Le principe fondamental, toujours méconnu, c'est que le double et le monstre ne font qu'un. Le mythe, bien entendu, met en relief l'un des pôles, généralement le monstrueux, pour dissimuler l'autre. Il n'y a pas de monstre qui ne tende à se dédoubler, il n'y a pas de double qui ne recèle une monstruosité secrète.[162]

Le personnage de Colombe Colomb incarne bien le système de l'hybride. Fille de Christophe Colomb et d'une poule leghorn, Colombe est un "drôle d'oiseau". Son incroyable naissance n'est pourtant pas un événement unique. Tel un phénix monstrueux, elle renaît de ses cendres (après avoir été attaquée par Rasoir électrique) en un Frankenstein

[162] GIRARD, René, *La violence et le sacré*, Paris, Hachette, coll. « Pluriel », 2001, p. 237.

féminin : « Ils lui ont posé des yeux kaki et des jambes jaune citron. / Ils l'ont arrangée avec ce qu'ils avaient de plus mauvais » (*FCC*, p. 100). Selon la mythologie ducharmienne, placée sous l'emblème de la fille de Christophe Colomb, le monstre, le double, est essentiel au point que si on ne le porte pas en soi, il faut l'inventer. Le héros se dédouble alors pour engendrer le monstre : « Je veux une Milliarde, un monde offensif, agressif, méchant : je rendrai le monde tel s'il ne l'est pas » (*O*, p. 106). Comme dans le conte, le monstre s'avère l'ennemi nécessaire à la quête du héros ; le combat avec cet adversaire constitue l'intrigue.

Dans les extraits suivants de *L'avalée des avalés*, les monstres de Bérénice sont tour à tour son père, qui l'empêche d'aimer à son gré, et de façon incestueuse, son frère Christian, puis son amoureux, Dick Dong, qui refuse de comprendre le mépris qu'il lui inspire :

> À tout hasard, il se lève de son siège et se penche, prêt à bondir.
> - Tout ce que tu voudras, monstre ! J'aime Christian ! Et si c'est ça qui ne te plaît pas, je suis bien contente, je l'aime cent fois plus, je l'adore, je l'idolâtre ! (*AA*, p. 176)
>
> Je l'abreuve d'injures. Il devient violent, me rive au fût d'un lampadaire. Ses bras contractés, qui cherchent à m'emprisonner, à me fixer, à me soumettre, à m'imposer sa passion comme on attelle un bœuf à une charrue, m'écœurent. Je l'appelle monstre. Il me dit que c'est moi le monstre. (*AA*, p. 249)

Ces exemples montrent que face au monstre, le héros est celui qui oppose une résistance, qui engage le combat. Dans l'univers de Ducharme, les personnages sont souvent des marginaux, aussi leur monstre se révèle-t-il en définitive le témoin de la doxa. Si, au fil des romans, le monstre prend diverses formes, il a néanmoins toujours un air de déjà vu :

> C'est un milieu puissant, envahissant. Ils ont un contrôle, un discours sur tout, et comme si tout l'intérêt de leur poids, de leur grosseur, était de t'écraser. Te faire servir et sinon te sentir au-dessous de tout, mûre pour une bonne épuration. Qui c'est que vous êtes, qu'est-ce que vous faites, montrez-moi votre étiquette !... Je suis un petit poids mort, une petite tare, mais ils aimeraient trop ça, ils ne le sauront pas, je vais garder ça pour moi, ou régaler quelque pauvre imbécile qu'ils auront jeté dans leurs poubelles. C'est fou tout ce qu'ils ont comme poubelles. De plus en plus profondes et plus féroces. Ils adorent ça. Jeter. Je t'ai, je peux te jeter, mais je ne peux pas te le prouver tant que je ne l'ai pas fait, que je te t'ai pas jeté, alors salut je te jette.

> Il m'attaque aux yeux, il va me les crever, je sais qui c'est, je le reconnais à ses longs dards, lancés à travers les rideaux, plantés dans mes cheveux, pénétrant déjà ma coquille. C'est le Monstre, notre Monstre, l'Ogre de Barbarie qui lève, encore plus traître à ces hauteurs. C'est celui d'Alter aussi, dont je lui ai parlé pour l'endormir. (*GM*, p. 35)

Ce discours du personnage de Petite Tare résume bien la conception du monstre dans l'univers ducharmien. Le monstre est une entité vague qui se prête ainsi à diverses interprétations. Nous remarquons en effet que l'utilisation excessive des pronoms impersonnels rend les références floues : ceux qui « ont le contrôle » ne sont désignés que par des déictiques, ce qui rend l'identification univoque. Cette articulation trouble est typique du discours alarmiste que l'obscurité souhaite rendre plus percutant. À un moment se produit un glissement qui opère une métamorphose : l'ennemi pluriel (« ils ») se singularise (« il ») pour enfin devenir le « Monstre ». La majuscule de présentation légitime, voire légalise, le « Monstre ». Il faut comprendre cette conformation au propre et au figuré ; le « Monstre » c'est le légal, le légitime : le conforme. La conformité est peut-être ce qui effraie le plus Réjean Ducharme. Ainsi, celui dont le monstre de la conformité se débarrasse risque d'être précieux aux yeux de ses personnages. Le monstre est celui qui rompt la lignée généalogique, qui se réfléchit par rapport à une norme, et pose ainsi la question de la singularité. Chez Ducharme, le rejeté, l'abject donc, est toujours récupéré.

Ducharme invente une littérature du déni dans laquelle, à l'image du personnage de Bottom, les instances énonciatrices elles-mêmes se définissent dans le résidu :

> Déficient social crasse, ivrogne trépignant, elle me prend comme je suis, et comme si la sale gueule que je me suis faite pour me rassembler ne chassait pas ses mauvaises pensées, effet que je leur ai toujours fait, toutes autant qu'elles sont, les boudins les premières. (*D*, p. 12-13)

> On est deux farceurs de Belle-Terre. Deux radas. Nos congénères cafouillent sur l'origine de leur sobriquet collectif, où on a mis du radis et du rat d'haie (dont on ne sait pas si ce n'est pas de la marmotte) pour désigner un petit cultivateur, un bas-du-cul terreux. Ce qui n'exclut pas la variété grand rada, dont Bruno relève avec son demi-pied de plus que moi. (*D*, p. 19-20)

Bottom incarne un caractère que l'on retrouve, de façon plus ou moins diluée, chez tous les personnages ducharmiens : le « déficient social », le « rada ». Cette conception particulière du héros chez Ducharme fait des misanthropes une communauté d'exclus, car

> [...] à l'extrême marge où elle se tient, l'œuvre de Ducharme récupère un groupe, constitué de ceux dont justement aucun groupe n'a voulu, les exclus, les paumés, les « radas » de *Dévadé*, les déchets qui deviennent dans *Gros mots*, « les élus, les héritiers désignés », aptes au salut « par la place qu'ils lui font par le vide », célébrés comme « nos meilleurs, nos inspirés, nos lumineux ».[163]

Rejetés chroniques, les narrateurs de Ducharme se constituent une contre-appartenance, une appartenance à la marge, une communauté de l'autre, de l'exclu, parce que l'union pour Ducharme est toujours une punition : « On se sentait unis. *Unis* comme dans *punis*. » (*E*, p. 85). L'agressivité envers et contre tous crée une communauté, confiante dans cette réunion, oubliant les craintes qu'elle peut avoir face à sa propre faiblesse ; comme l'exprime Christine Sautermeister, « [l]'agressivité vis-à-vis de l'autre fortifie le sentiment que le groupe a de sa supériorité et réduit les craintes qu'il peut nourrir vis-à-vis de ses imperfections personnelles ».[164] Et, la marginalité paraît obéir aux mêmes structurations que le social :

> En effet, en se référant toujours à Yves Barel, on peut reconnaître que la « reproduction marginale est [...] une forme de reproduction sociale » ; ce qui se présente de prime abord comme désordre irrépressible et désorganisateur parvient rapidement à se munir de structures organisationnelles très sophistiquées et parfaitement efficaces. En ce sens, ce qui se voulait « à côté », la para-société, devient élément régénérateur de cela même qui était contesté [...][165]

Cette dynamique se comprend dans la perspective thématique de l'intégration sociale, mais elle semble aussi cohérente dans la perspective pragmatique de l'invective, vue comme une

---

[163] NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth, *Réjean Ducharme. Une poétique du débris*, *op. cit.*, p. 25.
[164] SAUTERMEISTER, Christine, *Céline vociférant ou l'art de l'injure*, Paris, Société des études céliniennes, 2003, p. 106.
[165] MAFFESOLI, Michel, *Essais sur la violence banale et fondatrice*, *op. cit.*, p. 34.

parole illégitime qui revendique pourtant son adhésion au système du langage. L'invective considérée comme l'expression d'un discours d'adversité se situe par rapport à une norme qu'elle reconnaît, désigne et confirme même en l'enfreignant.[166] L'anomie et l'ordre sont donc liés selon une appartenance contradictoire que rend visible l'analyse de l'invective chez Ducharme.

*

Comparant l'écriture de Ducharme à celle de Lautréamont, Michel Biron conclut : « Reste que, si Ducharme reprend un tel principe de réécriture, il le fait dans un contexte bien différent. Pour le dire en un mot, on cherche en vain chez lui le monstrueux, celui de Maldoror ou celui qui a tellement fasciné par la suite les poètes surréalistes, de Breton à Michaux ».[167] Assurément, Ducharme ne traite pas le « monstrueux » comme Lautréamont ou comme Michaux, ce qui selon nous ne signifie pas qu'il n'existe pas.

Le « monstre » de Ducharme retrouve son premier sens étymologique. Il devient l'instance qui montre, qui « attir[e] l'attention sur » l'indésirable. Le monstre est davantage un mouvement chez Ducharme, un doigt qui pointe, un regard qui insiste sur le déchet. En effet, le miroir s'avère ici la meilleure arme pour combattre l'abomination :

> L'image médusante, ou monstre, c'est l'homme devenu *image*, l'homme à l'image de l'Homme, l'humanité comme *image de marque* : ce qu'on peut appeler l'anthropomorphisme ; l'homme clone, l'homme prothétique, eugénique, euthanasique, scissipare, homo-sexuel sexuellement transmissible ; l'homme-Narcisse médusé par son reflet-icône, sa reproduction, entouré de ses idoles photogéniques Elle-Lui ; cet *ecce homo* n'est pas le bon.[168]

---

[166] Voir aussi à ce sujet BEAUMATIN, Eric, « La violence verbale. Préalables à une mise en perspective linguistique », dans *op.cit.*, p. 259.
[167] BIRON, Michel, *L'absence du maître. Saint-Denis Garneau, Ferron, Ducharme*, *op. cit.*, p. 202.
[168] DEGUY, Michel, « La littérature et le mythe », dans *La raison poétique*, *op.cit.*, p. 219.

L'image médusante charme l'ennemi pour mieux l'avaler, car la destruction chez Ducharme passe toujours par l'engloutissement. Les monstres, en fait, ce sont les héros ducharmiens, mais leur vision marginale renverse cette identité et montre l'humanité entière comme monstrueuse : « Le monde est divisé en deux. D'une part, il y a nous et notre terre ; d'autre part, il y a tous les autres sur cette terre. Ils sont des milliards et chacun d'entre eux ne veut pas plus de nous qu'un serpent d'un serpentaire » (*O*, p. 67). Ce mouvement d'exclusion est essentiellement subversif, au sens de Bataille :

> Le mot subversion se réfère à la division de la société en oppresseurs et opprimés, en même temps à une qualification topographique de ces deux classes situées symboliquement l'une par rapport à l'autre comme *haut* et bas : il désigne le renversement (tendanciel ou réel) des deux termes opposés ; le *bas* devient subversivement le *haut* et le *haut* devient le *bas* ; la subversion exige donc l'abolition des règles qui fondent l'oppression.[169]

Chez Ducharme, le théâtral n'est plus, comme pour Céline, la mise en scène grossissante de l'horrible. Il est plutôt la tribune sur laquelle se joue le procès de celui que la société désigne comme le monstre, devenu envoûtant et de ce fait dangereux.

*

De façon métaphorique, l'invective constitue l'usage cru et cruel du langage. Dans *Roland Barthes par lui-même*, le sujet barthésien, jouant le jeu de la troisième personne, interroge « La double crudité » :

> La crudité renvoie également à la nourriture et au langage. De cette amphibologie (« précieuse »), il tire le moyen d'en revenir à son vieux problème : celui du *naturel*.
>
> Dans le champ du langage, la dénotation n'est atteinte réellement que par le langage sexuel de Sade (*SFL*, 818, III) ; ailleurs, ce n'est qu'un artefact linguistique ; elle sert alors à fantasmer le *naturel* pur, idéal, crédible, du langage, et correspond, dans le champ de la nourriture à la crudité des légumes et des viandes, image non moins pure de la Nature. Mais cet état adamique des aliments et des mots est *intenable* : la crudité est immédiatement récupérée comme signe d'elle-même : le langage cru est un langage pornographique (mimant hystériquement la

[169] BATAILLE, Georges, « L'abjection et les formes misérables », dans « Essais de sociologie », *Œuvres complètes II. Écrits posthumes 1922-1940, op.cit.*, p. 217.

> jouissance d'amour), et les crudités ne sont que des valeurs mythologiques du repas civilisé ou des ornements esthétiques du plateau japonais. La crudité passe donc à la catégorie abhorrée du pseudo-naturel : de là, grande aversion envers la crudité du langage et celle de la viande.[170]

L'invective alimente la conversation, selon un mouvement qui inspire l'effroi. L'invective crue, ou cruelle, apparaît l'« état [...] intenable » de la langue. Gustav Janouch, ayant reçu une « lettre grossière et truffée d'insultes » de la part d'un ami, soumet le document à Kafka. En ayant pris connaissance, ce dernier le « reposa du bout des doigts sur le bord extrême de son bureau, comme un objet dangereux », puis il dit :

> Les insultes sont quelque chose de terrifiant. Cette lettre me fait le même effet qu'un brasier fumant, qui vous brûle la gorge et les yeux. Toute insulte démantèle la plus grande invention de l'homme : la langue. Celui qui profère une insulte ... insulte l'âme. C'est une tentative de meurtre, perpétrée contre la grâce. S'en rend également coupable celui qui ne pèse pas les mots à leur juste poids. Car parler, c'est peser et délimiter. Le mot est un choix entre la mort et la vie.[171]

Le langage témoigne ici de ses possibilités les plus absolues : la parole projette d'occire avec des mots. La violence s'exécute avec une froide maîtrise, comme le pense Antonin Artaud :

> Cruauté signifie rigueur, application et décision implacable, détermination irréversible, absolue. [...] Il me semble que la création et la vie elle-même ne se définissent que par une sorte de rigueur, donc de cruauté foncière qui mène les choses à leur fin inéluctable quel qu'en soit le prix.[172]

La cruauté résulte d'une évaluation éthique. Elle implique un jugement de valeurs posé sur une action. Intervenant dans une situation de violence verbale, cette dépréciation s'envisage comme une réponse, car il faut considérer que l'effet est désiré par l'énonciation. Par l'affront, le locuteur conditionne une certaine réaction.

---

[170] BARTHES, Roland, *Par lui-même, Œuvres complètes IV*, *op. cit.*, p. 642.
[171] KAFKA, cité par JANOUCH, Gustav, *Conversations avec Kafka, op. cit.*, p. 50.
[172] ARTAUD, Antonin, « Lettres sur la cruauté », dans *Œuvres complètes*, Tome V, Paris, Gallimard, 1979, p. 120-124.

Le topos de la cruauté affiche les intentions « meurtrières » de l'invectiveur. Et, cette exhibition fonctionne comme un « appel à témoin » particulier, puisqu'il suppose le spectacle de l'horreur. Il est en effet une part de spectaculaire dans le crime monstrueux. Montrer l'atrocité est une démarche essentielle à la reconnaissance de l'acte ; il faut un témoin de la violence.

Le projet littéraire repose sur la monstration. Et cette dynamique réserve à l'instance de lecture un rôle que le lecteur réel choisit, ou non, d'incarner. Certaines situations mettent en scène ce pacte en positionnant une instance fictive en tant que témoin. *Guignol's band* compte plusieurs situations de ce type, puisque ce roman a la particularité de mettre en scène une bande d'amis chahuteurs et même souvent violents de sorte que le désordre implique toujours, dans ce paysage, un certain nombre de témoins. Par exemple, l'extrait suivant raconte un combat entre deux femmes du groupe, Joconde et Angèle, qui s'affrontent sous les yeux de Ferdinand :

> « T'y feras pas, poufiasse ! T'y feras pas ! » qu'elle hurle !... Elle regarde en plus comme ça toute fixe écarquillée... Hypnotise là... hypnotise !... Et hop ! alors ! Pas le temps de faire ouf ! Elle est en l'air ! elle a jailli ! le couteau en poigne ! Je vois sa lame !... *Pflaf* !... elle dérape !... elle plante traviole !... *pflof* dans la vieille ! en plein cul !... Dans le cul de la vieille ! Ce cri !... ça traverse tout ! Ça déchire tout !... les murs !... les persiennes !... la rue ! On a dû l'entendre du square... Elles retombent l'une sur l'autre !... Je regarde la porte là grande ouverte !... Ah ! je gaffe encore !... dans l'encadrure !... Personne l'a vu venir !... Il a eu un vrai spectacle !... (*GB*, p. 76)

Ce passage se présente comme un « spectacle ». Ce contexte réserve à une instance fictive représentée, Ferdinand, la place du témoin de la cruauté. Son point de vue focalise la scène et juge l'agression. Central, le regard concentré sur la lame du couteau insiste sur l'élément effrayant, ce qui participe à la figuration de l'horrible. L'importance du regard est marquée par un champ sémantique du visuel : « regarde », « écarquillée », « hypnotise », « je vois », « spectacle ». Le hurlement de Joconde, qui s'étend jusqu'au square, propage ensuite la

cruauté du geste. Ces dynamiques sont accentuées par le rythme de l'écriture ; les points de suspension prolongent certains gestes (le cri de Joconde, le coup du couteau) et font tourner le regard, « hypnotise[nt] ». Comme une partition, les points de suspension règlent le spectacle.

D'autres conjonctures n'incluent pas de témoin interne, lorsque l'élément cruel se situe dans le discours du narrateur par exemple. Le lecteur, représenté par un narrataire, joue le rôle de témoin. La *parole assassine* dévoile la relation triangulaire qui s'établit entre l'invectiveur, l'invectivé et le lecteur. Avant tout, il importe de préciser notre définition du « lecteur ». À la suite des travaux d'Anne Élaine Cliche, nous postulons que

> Le roman entretient [...] un rapport à l'Autre parce que l'Autre est déjà prévu dans la forme du livre comme son acte « préjugé » de lecture. Le passage par la fiction devient le moment où un sujet donne à lire son désir d'interprétation. Mais il s'agit pour le sujet de la fiction de faire advenir une interprétation particulière dont le signifié demeure immanquablement dérobé. L'interprétation est désirée dans la forme agissante de ce dérobement. C'est-à-dire comme l'opération axiomatique venant délier les représentations où le sujet s'est structuré. Au fond, c'est le dessaisissement du sujet du désir qui est, par la fiction, amené au désir du texte.[173]

Ce « désir d'interprétation » du sujet romanesque apparaît particulièrement sensible dans l'énonciation violente. Ainsi, nous pensons le lecteur comme le public modelé par le discours, c'est-à-dire l'auditoire défini par les opinions et les schèmes de pensée sur lesquels s'appuie la parole romanesque :

> Ce processus de mise en discours, où l'image se concrétise dans le texte, est ce que Grize appelle une « schématisation ». Le terme désigne le processus au gré duquel le locuteur active une partie des propriétés censées définir l'allocutaire pour produire une image cohérente répondant aux besoins de l'échange.[174]

---

[173] CLICHE, Anne-Élaine, *Le désir du roman (Hubert Aquin, Réjean Ducharme)*, Montréal, XYZ, coll. « Théorie et littérature », 1992, p. 21.
[174] AMOSSY, Ruth, *L'argumentation dans le discours*, *op.cit.*, p. 39.

Le lecteur s'avère donc l'image verbale créée par le texte, car « ce qui se donne à voir dans le discours, ce n'est pas seulement la façon dont le locuteur perçoit son ou ses partenaires, c'est aussi la façon dont il leur présente une image d'eux-mêmes susceptible de favoriser son entreprise de persuasion ».[175]

La scène cruelle investit (voire investigue) la relation de la lecture. Le discours de la cruauté implique une *exhibition* et de ce fait postule que la lecture *conditionnée* (envisagée comme un jeu de domptage et une mise en condition) participe du plaisir du voyeurisme. La parole violente de l'invectiveur, brute et brutale, dépèce la victime sous les yeux du lecteur, placé dans la position du voyeur. Cette tendance pourrait être interprétée comme une expression du sadisme[176]. Lorsque Fromm tente de cerner la nature du sadisme, il lui apparaît que

> le cours même du sadisme, commun à toutes ces manifestations est *la passion de détenir un contrôle absolu sur un être vivant*, que ce soit un animal, un enfant, un homme ou une femme. Obliger quelqu'un à supporter souffrances et humiliations sans qu'il puisse se défendre constitue l'une des manifestations du contrôle absolu, mais n'est certainement pas la seule. L'individu qui détient un contrôle sur un autre être vivant fait de cet être sa chose, sa propriété, tout en devenant le dieu de cet être.[177]

Fromm souligne que le « contrôle absolu » est essentiel au sadisme. Cette forme de domination caractérise bien la relation de lecture mise en scène, qui fait du témoin une sorte d'otage placé face à la violence la plus cruelle. Selon les circonstances étudiées chez Ducharme et Céline, il faut comprendre que le sadisme n'exclut pas le plaisir de la lutte

---

[175] AMOSSY, Ruth, *L'argumentation dans le discours*, *op.cit.*, p. 57.

[176] Freud définit le sadisme par opposition au masochisme : « Nous appelons *sadisme* la nécessité, pour obtenir une satisfaction sexuelle, de faire souffrir, de maltraiter, d'humilier l'objet sexuel, et *masochisme*, le besoin d'être soi-même ce souffre-douleur. [...] Vous avez pu remarquer aussi que le sadisme est plus intimement lié à la virilité et le masochisme à la féminité, comme s'il y avait là quelque affinité secrète [...] ». FREUD, Sigmund, « L'angoisse et la vie instinctuelle », dans *Nouvelles conférences sur la psychanalyse*, trad. Anne Berman, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1978 [1936], p. 137.

[177] FROMM, Erich, *La passion de détruire. Anatomie de la destructivité humaine*, trad. Théo Carlier, Paris, éd. Robert Laffont, 1973, p. 302.

franche et énergique, puisque dans la relation engagée le cœur de l'invective demeure la *rencontre*. L'asservissement du témoin est forcément aussi un jeu du discours qui théâtralise et exagère les rapports de force de la réception.

Les « gros mots »

Le « gros mot » est une forme attendue de l'invective. Il serait possible de confondre les « performatifs de l'insulte » et les « gros mots », dans la mesure où il s'agit de termes explicitement porteurs de négativité. Cependant, ils doivent être distingués. Rappelons que, comme Catherine Rouayrenc, nous avons fait le choix de définir le « gros mot » non pas selon son usage, c'est-à-dire d'après les individus qui l'utilisent, mais d'abord selon son contenu, soit les motifs auxquels il réfère. Les « gros mots » catégorisent selon nous le lexique tabou. Aussi leur connotation négative n'est-elle pas intrinsèque, c'est plutôt l'usage qui les rend hautement performants. Essentiellement social, le « gros mot » est sujet aux variations géographiques et historiques ; son caractère interdit est donc relatif puisque « est "gros mot" ce que les gens considèrent comme tel, c'est-à-dire tout ce qui relève d'un domaine tabou (religion, sexualité, fonction excrémentielle), et/ou passe pour injurieux », à une époque et dans un lieu donné, ajoutons-nous.[178]

Le « gros mot » a ceci de problématique qu'il travaille une réalité légitime si, et seulement si, elle demeure secrète. Le dévoilement cause un renversement de la légitimité : ce qui était licite devient illicite. À la suite de Guiraud, il faut admettre que « l'amour et la défécation sont des actes naturels et licites, mais qui doivent être cachés. C'est l'exhibition qui est obscène et la référence qu'on peut en faire par la parole ou par l'écrit ».[179] Le « gros mot », sortant certaines réalités de leurs lieux légitimes, transgresse la bienséance. Il perturbe tout un système de valeurs, fondé sur l'opposition entre le privé et le public, car il ne respecte plus les prescriptions sociales.

---

[178] ROUAYRENC, Catherine, *Les gros mots*, *op. cit.* , p. 7.
[179] GUIRAUD, Pierre, *Les gros mots*, *op. cit.*, p. 11.

L'espace romanesque offre une intersection entre la sphère privée et la sphère publique. Le roman, qui jouit d'une situation marginale par rapport aux exigences morales de la société, présente un terrain d'accueil idéal pour le « gros mot » qui a longtemps été régi par un code sévère de la bienséance et a, de ce fait, été censuré. Les œuvres particulièrement fertiles de Céline et de Ducharme aménagent aussi des espaces à la grossièreté, celle-ci composant deux principaux champs sémantiques, la sexualité et l'abjection, qu'il convient d'analyser de façon spécifique.

L'abjection

« Il faut se dégoûter soigneusement des autres avant d'être bien fixé soi-même sur ce qu'on peut faire. »

Louis-Ferdinand Céline, *Lettre à Évelyne Pollet*

L'abject n'est pas un objet facile à circonscrire.[180] Étymologiquement, l'adjectif « abject » est emprunté au latin *abjectus*, composé de la préposition *ab-* (lié à l'abaissement) et du verbe *jacere* signifiant jeter. L'abject se présente d'abord comme le re-jeté, l'autre que le moi refuse de reconnaître comme sien. Néanmoins, le rejet est symptomatique puisque cet « extérieur » se révèle essentiellement un « intérieur » que le moi ne veut pas voir comme tel. Julia Kristeva parle de « terre d'oubli » pour expliquer cette séparation caractéristique de l'abjection. L'abject s'avère par définition un non-objet dans la mesure où il constitue d'abord un non-moi. Ainsi, l'abject est une perversion du point de vue de la norme sociale qui, s'exprimant, montre la nécessité de la norme.

[180] Dans *Pouvoirs de l'horreur*, Julia Kristeva introduit aussi son sujet à rebours : « Quand je suis envahie par l'abjection, cette torsade faite d'affects et de pensées que j'appelle ainsi, n'a pas à proprement parler d'*objet* définissable. L'abject n'est pas un ob-jet en face de moi, que je nomme ou que j'imagine. Il n'est pas non plus cet ob-jeu, petit « a » fuyant indéfiniment dans la quête systématique du désir. L'abject n'est pas mon corrélat qui, m'offrant un appui sur quelqu'un ou quelque chose d'autre, me permettrait d'être, plus ou moins détachée et autonome. De l'objet, l'abject n'a qu'une qualité – celle de s'opposer à *je* ». Kristeva définit cette opposition, cette séparation essentielle à la définition de l'abjection, comme une « terre d'oubli » : « Cet abject dont il ne cesse pas de se séparer est en somme, pour lui, une terre d'oubli constamment remémorée. Dans un temps effacé, l'abject a dû être pôle aimanté de convoitise. Mais la cendre de l'oubli fait maintenant paravent et réfléchit l'aversion, la répugnance. Le propre (au sens d'incorporé et d'incorporable) devient sale, le recherché vire au banni, la fascination à l'opprobre ». *Pouvoirs de l'horreur, op.cit.*, p. 9 et 16.

Ducharme et le discours salissant

La division du monde ducharmien

La critique qui s'intéresse à Ducharme a soulevé l'importance du sale et du déchet dans cette production :

> Depuis l'épilogue de *L'océantume*, où l'océan enfin atteint « pue à s'en boucher le nez » (*Oc*, 190), jusqu'aux déchets envahissants de *Va savoir*, en passant par « les ordures » dont le Bottom de *Dévadé* « rempli[t] sa vie » (*Dv*, 70), les romans de Ducharme charrient une inquiétante saleté [...] La tension entre le sale et le propre, perceptible autant dans le parcours des personnages que dans l'enchevêtrement des réseaux métaphoriques, est si constante d'un roman à l'autre qu'il est tentant de résumer l'évolution de l'ensemble de l'œuvre à partir de leur opposition. Parodiant Bérénice, on pourrait dire alors : l'enfant est propre, l'adulte est sale, le sexe surtout est sale et salit, mais il est en même temps si attrayant qu'à la suite de Mille Milles, tous les personnages narrateurs s'y laissent prendre, précipitant le triomphe de la salissure en sacrifiant les Chateaugué aux Questa.[181]

L'abjection divise le monde ducharmien. Ses personnages s'attachent à l'opposition entre le dedans qui abrite la pureté et le dehors qui promet toutes les souillures. Et ils se battent sans cesse pour rester du bon côté, c'est-à-dire du côté qu'ils ont choisi, ce qui signifie que certains choisissent l'abjection – souvent les héros du reste. L'abjection apparaît plus que jamais comme un objet instable (l'abjection que l'on s'approprie est-elle encore abjecte, même si dans son essence l'abject constitue le rejeté ?). La valeur liée à l'abjection est constamment problématisée dans cette œuvre qui laisse une grande place, voire donne la première place, à ceux qui font le choix de la marge, du dégoût, de la haine. Les romans de Ducharme traversent le pur et l'impur, et brouillent les limites (rappelant ainsi que par définition elles ne sont pas établies).

Le sale se révèle un registre sémantique capital dans le discours agonistique de Ducharme. Se retrouve souvent sous cette bannière ce qui relève de l'abjection, du sexuel et de la

[181] NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth, *Réjean Ducharme. Une poétique du débris*, *op. cit.*, p. 191.

bestialité dans la mesure où ces registres font intervenir un imaginaire de la souillure. Pour notre part, nous accordons au sale un sens moins métaphorique, c'est-à-dire qu'il a, pour nous, le sens de malpropre. Nous renvoyons ainsi à l'étymologie du mot, issu du francique *salo*, désignant ce qui est trouble, terne.

> L'adjectif s'applique d'abord, dans le domaine concret, à ce qui est malpropre, personne ou chose, et spécialement [...] à une personne qui se lave insuffisamment. [...] Par extension du premier emploi, il se dit (fin XVe s.) de ce qui, sans être souillé, n'est pas net, est d'une teinte équivoque, terne, d'où gris sale (1611) ; valeur correspond au sens initial de l'étymon. [...] La valeur abstraite et morale, attestée au XVIe s. à propos des personnes, se développe au XIXe siècle ; l'adjectif qualifie (1870) des personnes que l'on condamne ou que l'on méprise (*sale type,* etc.), d'où son emploi fréquent dans les injures, notamment xénophobes et racistes.[182]

Les petites filles modèles

Deux héroïnes de Ducharme contribuent à tracer la frontière du sale : Bérénice et Iode. Bérénice se présente elle-même comme une petite fille laide :

> J'ai le visage tissé de boutons. Je suis laide comme un cendrier rempli de restes de cigares et de cigarettes. Plus il fait chaud, plus mes boutons me font mal. J'ai le visage rouge et jaune, comme si j'avais à la fois la jaunisse et la rougeole. Mon visage durcit, épaissit, brûle. Ma peau se desquame comme l'écorce des bouleaux. (*AA*, p. 21)

Bérénice joue ici avec les codes de l'horreur, pour susciter un mouvement de recul. Le code de la maladie est dominant : les « boutons », le « mal », la « jaunisse », la « rougeole », la « peau [qui] se desquame » tracent un portrait repoussant de l'enfant. Le tableau, peint en « rouge et jaune », repose sur la métaphore centrale du déchet, ici le « cendrier ». Le sujet de la représentation est délibérément abject puisque Bérénice désire inspirer le rejet, étant entendu que cette position lui confère un pouvoir : celui du monstre. Nous remarquons que la narratrice accorde une grande importance aux effets sensuels de son discours : le

[182] REY, Alain (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, *op. cit.*, *sub. verbo.*

« chaud », le « du[r] », l'«épai[s] », la « brûl[ure] » sont des réalités sensibles qui parviennent à recréer et à rendre singulières les sollicitations physiques du monde. Bérénice passe chaque création esthétique par le filtre de ses émotions et répond ainsi à un besoin de l'écriture développé par Barthes : *« le passage des objets sensuels dans le discours »*.

> Il est en effet nécessaire (pour notre plaisir) que certains signes aient une sorte de poids référentiel ; que forçant l'absence du mot (''l'absente de tous bouquets''), la substance sensuelle des choses oblige par endroit le langage à disposer dans son tissu quelques effets physiques, quelques métonymies (du signifié au signifiant), quelques souvenirs (tactiles, voluptueux, savoureux).[183]

La présentation de Bérénice marque un désir du *pathos*. Elle rend sa parole sensible pour encourager le lecteur à mesurer le poids de ses affections. La matérialisation du discours, opérée par le choix d'un langage *sensuel*, projette son reflet. Les effets d'affection concrétisent le souvenir de Bérénice.

Iode Ssouvie constitue l'autre petite fille *modèle* de l'univers ducharmien. Contrairement à Bérénice, elle est plutôt négligée que laide, comme le laisse entendre cette altercation avec la maîtresse d'école : « Mouche-toi donc ! Ne laisse pas couler cela comme cela ! Tu n'as donc pas de mère pour t'élever ? » (*O*, p. 11). Respectant la cohérence de cette première impression, nous apprenons qu'en classe, elle « épouille [s]a crinière brune et graisseuse » (*O*, p. 27) et qu'elle porte une robe « infecte » : « Ina m'a acheté une robe quand j'ai commencé à aller à l'école et c'est celle-là que, été comme hiver, je porte depuis. Elle est infecte. On dirait qu'une division blindée a passé dessus » (*O*, p. 73). L'*infection* d'Iode est même contagieuse dans la mesure où elle atteint Asie : « Pour porter la cuiller pleine jusqu'au bord de la soupière à son bol, elle sort la langue. Voyant qu'elle a les mains sales, elle les frotte comme il faut sur sa robe. Sentant qu'elle a le nez plein de cochonnerie, elle

[183] BARTHES, Roland, *Sollers écrivain*, dans *Œuvres complètes V*, *op. cit.*, p. 610.

renifle comme une gifle. Elle est en train de devenir une salope comme moi » (*O*, p. 177). L'abjection se répand dans l'œuvre de Ducharme comme un mal contagieux qui se transmet d'un personnage à l'autre, d'un roman à l'autre. Et cela se propage jusqu'au lecteur dans la mesure où la sensibilité de l'écriture vient aussi le toucher.

Élisabeth Nardout-Lafarge a déjà établi ce parallèle entre les deux personnages qui représentent les « enfant[s] terrible[s] » (*O*, p. 28) face aux petites filles modèles :

> La propreté d'Asie Azothe est en effet inversement proportionnelle à la saleté d'Iode [...] Ce dispositif était déjà présent dans *L'avalée des avalés*, où Bérénice s'oppose dans les mêmes termes à sa cousine Mingrélie, sa rivale auprès de Christian. Ainsi se répartissent valeurs et clichés, du côté du sale, « l'enfant sauvage » qui semble n'être une fille que par hasard, et du côté du propre, la petite fille modèle. [...] Comme Bérénice par ses pustules, Iode marque par sa saleté obstinée, son refus des conventions, sa résistance à l'école, à la loi des frères d'Asie Azothe et du Président de la Commission scolaire qui l'enfermeront à Mancieulles, une « institution pour débiles mentaux » (*Oc*, 41).[184]

Nous ajoutons qu'en choisissant des fillettes pour porter cette saleté, Ducharme s'oppose aux attentes sociales qui veulent que les petites filles soient forcément des « modèles ».

Les effets du trivial

Im-monde, le sale devient synonyme de marginalité, et la marge s'avère chez Ducharme un lieu souvent plus peuplé que le centre. La violence est une façon de se débarrasser de l'autre, et les invectives qui exploitent le motif du sale trouvent dans ce registre une illustration claire et facile de leur projet, par exemple selon les expressions « gros sales » (*VS*, p. 75), « hosties de sales » (*VS*, p. 218), « le puant » (*HF*, p. 221), « cette ordure » (*AA*, p. 345), « crotté » (*VS*, p. 47). Dans les exemples isolés, la violence verbale puise dans les registres du cliché. Le discours utilise l'antipathie naturelle qu'inspirent

[184] NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth, *Réjean Ducharme. Une poétique du débris*, *op. cit.*, p. 192-193.

certains mots dans la société québécoise (cette restriction du champ est importante, car le « naturel » est extrêmement variable). Les banalités du sale servent alors les liens entre le locuteur et son destinataire. Le discours violent récupère l'imaginaire public pour mieux atteindre sa cible. Assimilé à l'abject le plus familier – l'ordure, le sale, la crasse – l'injurié promet une bonne réception à l'invective.

Il importe néanmoins de replacer certaines expressions dans leur contexte d'énonciation pour montrer comment Ducharme travaille l'usuel. Privilégions ici l'invective de *Va savoir* qui accueille le vulgaire avec des réserves significatives : « Elle a des silences distraits, des impatiences, allant et venant dans une sphère où je me perds dans la distance avec les volées de cendre. « Les maudits chiens, les hosties de sales. » Soucieux de la laisser orbiter en toute liberté, je retiens mes velléités de support moral » (*VS*, p. 218). La parole grossière, « Les maudits chiens, les hosties de sales » – ou est-ce plutôt une pensée ? –, se présente comme une citation, isolée par des guillemets au milieu d'une narration affectée par un vocabulaire soutenu, voire poétique ; « sphère », « volées de cendre », « orbiter », « velléités de support moral », créent une surexposition du vulgaire. Les niveaux de langue sont ici exagérément tranchés, comme pour confirmer l'existence de classes d'usagers de la grossièreté. Rémi Vavasseur, le narrateur, appartient au même monde que Jina (il est d'ailleurs un client de Mûla, la collègue de Jina), mais, dans ce passage, il distingue ponctuellement, en le grossissant, son discours de celui de Jina, dont la vulgarité avait été mise en scène plus tôt par son habillement : « spectacle en baby-doll et mules en minou » (*VS*, p. 217). Les « gros mots » participent ici à la construction du personnage de Jina, qui représente la femme vulgaire (québécoise, puisque les formules grossières sont circonscrites socialement), à laquelle, selon ses besoins, Rémi souhaite ou non être associé.

Dans ces circonstances le « gros mot » a un usage bien défini : il participe à la représentation des lieux communs. Accordant le discours romanesque sur un discours préalable, le cliché participe de la représentation réaliste :

> Le fonctionnement et le(s) rôle(s) de la figure usée se transforment radicalement, dès lors qu'elle passe d'un réalisme de l'expression personnelle au discours de la représentation. Le cliché n'émerge pas ici dans le flux prétendu spontané d'une confession personnelle : il s'insère dans un récit dont la visée avouée est de reproduire fidèlement le réel. C'est dire qu'il participe d'une construction artistique tendant à reproduire une illusion de réalité. Dans cette perspective, il collabore à l'édification d'une vraisemblance toujours relative [...], et dont le trait le plus constant est sa persistance à voiler sa conventionalité en se réclamant du « naturel ».[185]

Les invectives redevables du sale dans *Va savoir* sont révélatrices de l'appartenance du discours. Le sale s'avère un registre abondamment exploité dans les énonciations quotidiennes et Ducharme s'en remet volontiers à ce motif lorsqu'il souhaite produire des effets de *trivialité*. Et nous entendons le trivial dans la perspective envisagée par Jean-Pierre Moussaron pour son analyse des *Petits Poèmes en prose* de Baudelaire :

> De tels mots et expressions ancrent ainsi le discours dans la plate banalité d'une prose « ''bourrée'' de quotidien » [Pasternak]. Ça et là, enfin, cette prose banalisée jusqu'au trivial, s'abaisse encore à grever le texte, outre divers termes populaires, d'insultes et de jurons [...] langue-déchet exhibée ici, dans l'intermittence, par ce qu'il faudrait nommer une *prose-paria*, avec laquelle le plus bas étage de la trivialité est atteint. Trivialité à plusieurs degrés [...] qui, au long du texte des *Petits Poèmes*, joue en tant que « thème-forme » dont le « parti pris de langage », jusqu'en cette prosaïsation exacerbée, s'accorde avec « le parti pris d'existence » du narrateur, en sa fréquentation de « ce qui est faible, ruiné, contristé, orphelin » (p. 292) De sorte qu'elle représente ici l'inverse exact du thème-forme de « la Lyre » ; en même temps qu'elle confirme le choix de la prose-vérité (côté du paria) contre le beau (classique) de la poésie pure.[186]

L'écriture de Ducharme fait certainement le choix du trivial. Notons cependant que l'enjeu stylistique n'est plus le même que chez Baudelaire, chez qui le trivial « généralise et intensifie, crûment, l'effet de prosification », compose une « *prose-paria* ». Le réalisme construit par l'auteur québécois suppose plutôt un parti pris, une position énonciative ; il se

---

[185] AMOSSY, Ruth et ROSEN, Elisheva, *Les discours du cliché*, *op. cit.*, p. 47.
[186] MOUSSARON, Jean-Pierre, *Limites des Beaux-Arts I. À défaut – la littérature*, *op. cit.*, p. 74-76.

place du côté du paria, du « rada », dirait Ducharme. Cette *posture* n'est pas étrangère au beau dans la mesure où la représentation du sale implique des procédés stylistiques de mise à distance, de sorte que le *trivial* croise le motif du bizarre.[187]

L'« échohérence » du contexte

Ce lieu d'écriture participe d'une logique plus générale : « [a]u désir d'un territoire national intériorisé par l'écriture se serait substitué un plaisir du lieu que l'on voit tous les jours, d'une étendue que l'on embrasse d'un seul coup d'œil ».[188] Les analyses suivantes montrent comment la parole se situe *par rapport à* un contexte social et temporel[189].

L'auteur propose des resémantisations qui forcent l'inclination du lexique du côté du sale : « Comment peux-tu être si sensible et avoir pu, une nuit de frustrations, proférer ces horreurs qui retentissent encore : « Je suis pas un quart à vidanges !... » » (*VS*, p. 79). Si « quart à vidanges » exprimé dans cet extrait de *Va savoir* est une formule typiquement québécoise – servant à désigner les conteneurs publics – il n'est pas dans les usages de l'employer ainsi dans une situation d'autodénigrement. De surcroît, accolant un vocabulaire soutenu (« frustrations », « proférer », « retentissent ») à cette expression régionale, la parole romanesque exhibe différents registres de langue selon un principe d'opposition basé

[187] Et il est intéressant de noter que la voie du bizarre n'est pas étrangère à l'invective. De fait, historiquement l'adjectif « bizarre » est emprunté à l'italien *bizzaro* qui signifiait, au XIVe siècle, « coléreux » avant de prendre le sens d'« extravagant » après le XVIe siècle. L'invective – dont le terme apparaît aussi au XIVe siècle – a donc voisiné pendant deux siècles avec le bizarre. Cette confusion sémantique confirme une origine émotionnelle commune à l'*eris* et au bizarre. Affectant le sujet, ces deux sentiments se lient pour intervenir sur le cours des choses. Ceci amène à penser que les procédés de l'invective sont toujours, aussi, redevables de l'écart. REY, Alain (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, *op. cit.*, *sub. verbo*.

[188] CHASSAY, Jean-François, « La stratégie du désordre : une lecture de textes montréalais », *Études françaises*, 19(3), hiver 1983-1984, p. 93.

[189] Autrement dit, le discours détermine sa situation d'énonciation. Le contexte romanesque des œuvres de Ducharme s'avère le discours québécois des années soixante et soixante-dix. Ce discours possède ses propres traits morphosyntaxiques (ses tics, ses contractions, son vocabulaire), et la parole romanesque de Ducharme se situe *par rapport à* ce discours social parce que tantôt il mime les codes de ce langage tantôt il s'en libère.

sur le mélange des registres et les ruptures de ton. Cette séquence repose sur une logique pragmatique de « l'échohérence » (*E*, p. 221), qu'il faut comprendre comme une translation *différée*. De fait, le personnage de Rémi, significativement occupé à creuser « la fosse septique » (*VS*, p. 78) de sa maison, *réfléchit* les dernières paroles échangées avec son épouse, Mamie, avant que celle-ci ne parte en Europe. Il revit une querelle conjugale qui s'est déroulée « une nuit de frustration », au cours de laquelle, par dénégation, Mamie aurait ultimement énoncé cette plainte « Je suis pas un quart à vidanges !... ». Le dispositif narratif est ici vertigineux et l'invective diversement différée. L'*écho* de la lamentation, « retentiss[ant] encore » dans l'imagination de Rémi produit une nouvelle *cohérence* autour du motif du sale, qui admet l'étrange réplique de Mamie dans la logique ducharmienne : « La "vraie" liberté c'est le doigt à l'échohérence » (*E*, p. 221).

La montée en tension peut opérer une déformation des clichés insultants : « Qu'est-ce que c'est que ce maniaque, ce tout-nu tout tordu, crotté édenté, résidu fermenté ? Pitié, ce détritus s'asphyxie hors de son cloaque !... » (*D*, p. 97). « Maniaque », « tout-nu » et « crotté » font partie du vocabulaire usuel de l'invective au Québec, mais ils s'insèrent dans une proposition où l'énumération, les rimes et les allitérations transforment l'usage. En outre, notons que l'invective est interrogative plutôt qu'exclamative. Le locuteur détourne le pouvoir interrogatif qui doit « être fondé sur une sorte de déontologie [...] qui attribue à certaines formules, prononcées dans certaines circonstances, le pouvoir (exorbitant) d'obliger le destinataire à continuer le discours ».[190] L'interrogation exige une réponse, mais devenant agressive, elle refuse paradoxalement à l'interlocuteur le droit à la réplique. Ce geste se veut essentiellement contrariant. L'invective montre son pouvoir de narguer l'interlocuteur selon une mimique frustrante proche de la langue tirée.

---

[190] DUCROT, Oswald, *Dire et ne pas dire. Principes de sémantique linguistique*, Paris, Hermann, coll. « Savoir : Sciences » 1991 [1980], p. 4.

*

Le sale est un motif attendu de l'invective. Roland Barthes, analysant l'impolitesse en Occident, soutient que

> L'impolitesse de l'Occident repose sur une certaine mythologie de la « personne ». Topologiquement, l'homme occidental est réputé double, composé d'un « extérieur », social, factice, faux, et d'un « intérieur », personnel, authentique (lieu de la communication divine). Selon ce dessin, la « personne » humaine est ce lieu empli de nature (ou de divinité, ou de culpabilité), ceinturé, clos par une enveloppe sociale peu estimée : le geste poli (lorsqu'il est postulé) est le signe de respect échangé d'une plénitude à l'autre, à travers la limite mondaine (c'est-à-dire en dépit et par l'intermédiaire de cette limite). Cependant, dès lors que c'est l'intérieur de la « personne » qui est jugé respectable, il est logique de reconnaître mieux cette personne en déniant tout intérêt à son enveloppe mondaine : c'est donc le rapport prétendument franc, brutal, nu, mutilé (pense-t-on) de toute signalétique, indifférent à tout code intermédiaire, qui respectera le mieux le prix individuel de l'autre : être impoli, c'est être vrai, dit logiquement la morale occidentale. Car s'il y a bien une « personne » humaine (dense, pleine, centrée, sacrée), c'est sans doute elle que, dans un premier mouvement, l'on prétend « saluer » (de la tête, des lèvres, du corps) ; mais ma propre personne, entrant inévitablement en lutte avec la plénitude de l'autre, ne pourra se faire reconnaître qu'en rejetant toute médiation du factice et en affirmant l'intégrité (mot justement ambigu : physique et moral) de son « intérieur » ; et dans un second temps, je réduirai mon salut, je feindrai de le rendre naturel, spontané, débarrassé, purifié de tout code : je serai à peine gracieux, ou gracieux selon une fantaisie apparemment inventée, comme la princesse de Parme (chez Proust) signalant l'ampleur de ses revenus et la hauteur de son rang (c'est-à-dire son mode d'être « pleine » de choses et de se constituer en personne), non par la raideur distante de l'abord, mais par la « simplicité » voulue de ses manières : combien je suis simple, combien je suis gracieux, combien je suis franc, combien je suis quelqu'un, c'est ce que dit l'impolitesse de l'Occidental.[191]

Cette pensée conteste la conception hiérarchique de la politesse voulant qu'à la bassesse sociale correspondent les bassesses morale, intellectuelle, spirituelle et esthétique. Le « bas langage » ne saurait être le propre de l'individu de pauvre condition, vil et sale, mais les typologies sont tenaces, c'est pourquoi les textes de Ducharme s'engagent à les mettre en scène. En outre, Johnny, le narrateur de *Gros mots,* montre la violence verbale comme un manque de tenue, un manque d'hygiène : « C'est tellement chiche et répugnant ces attentats à coups de gueule. C'est un devoir d'amour propre, de propreté tout court, d'hygiène élémentaire, de s'abstenir » (*GM*, p. 224). Cette réflexion est cohérente avec l'invective

[191] BARTHES, Roland, *L'empire des signes*, *Œuvres complètes III, op. cit.*, p. 399-401.

québécoise « langue sale » (*GM*, p. 262), qui désigne – comme le terme « vipère » – l'individu qui médit, dont le châtiment consiste à laver la bouche au savon.

L'invective qui emploie le motif du sale renforce donc son association stéréotypée avec les « gros mots ». Ducharme utilise des réalités et des formules familières pour le lecteur ; toutefois, pour renouveler l'invective, il tire de cette matière commune des effets de surprise qui bouleversent ses attentes. La revendication d'une liberté stylistique produit un balancement du discours entre l'étrange et le familier. Cette opération, que l'on doit comprendre dans la perspective freudienne[192], engendre une angoisse chez le lecteur. Rendant tout à coup le familier inquiétant, l'écriture produit une sorte de tension dans l'imaginaire commun. Et l'inquiétude ouvre la possibilité du fantastique. Remodelant le quotidien, il offre une représentation perverse, qui paraît réaliste, mais qui présente en filigrane un tableau abîmé. L'auteur oblique le regard de la réception, manipulant – salissant ? – ainsi sa vision des choses.

[192] FREUD écrit à ce propos : « ...quand l'écrivain s'est apparemment placé sur le terrain de la réalité commune [il] peut aussi intensifier et multiplier l'étrangement inquiétant bien au-delà de la mesure du vécu possible, en faisant survenir des événements qui, dans la réalité, ne se seraient pas présentés du tout, ou seulement très rarement ». « L'inquiétante étrangeté » dans *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, trad. B. Féron, Gallimard, Paris, 1985[1933], p. 260.
Pour Freud, la notion d' « inquiétante étrangeté » touche à l'angoisse de la castration.

La scatologie chez Céline

« ... de pipi il s'agit... je fais pas exprès de parler pipi, croyez-le... »
Louis-Ferdinand Céline, *Nord.*

« Si je fais pas caca moi j'aboye ! »
Louis-Ferdinand Céline, *Féerie pour une autre fois.*

La rhétorique de l'abjection

Les déchets corporels, provenant des confins du corps, constituent des « marges dangereuses ». À la question de savoir « Pourquoi les déchets corporels sont-ils des symboles de danger et de pouvoir », Mary Douglas répond :

> Par ailleurs, toutes les marges sont dangereuses. En les tirant dans tel ou tel sens, on modifie la forme de l'expérience fondamentale. Toute structure d'idées est vulnérable à ses confins. Il est logique que les orifices du corps symbolisent les points les plus vulnérables. La matière issue de ces orifices est de toute évidence marginale. Crachat, sang, lait, urine, excréments, larmes dépassent les limites du corps, du fait même de leur sécrétion. De même les déchets corporels comme la peau, les ongles, les cheveux coupés et la sueur. L'erreur serait de considérer les confins du corps comme différents des autres marges. Il n'y a pas de raison de supposer que l'expérience corporelle et émotionnelle de l'individu l'emporte sur son expérience culturelle et sociale. C'est cet indice qui nous permet de comprendre pourquoi les différents rites célébrés dans le monde mettent en valeur différentes parties du corps. Dans certaines sociétés, la pollution menstruelle est considérée comme un danger mortel; ailleurs pas du tout [...] Dans d'autres sociétés, la pollution de la mort est un sujet de préoccupation quotidienne; ailleurs il n'en est rien. Ici, les excréments sont dangereux; là, ils sont matière à plaisanterie. En Inde, les aliments cuits et la salive sont aisément pollués, mais les Boschiman entreposent les graines de melon dans leur bouche avant de les griller et de les manger. (E. MARSHALL, Thomas, p. 44)
>
> Chaque culture a ses risques et ses problèmes spécifiques. Elle attribue un pouvoir à telle ou telle marge du corps, selon la situation dont le corps est le miroir. Pour exprimer nos craintes et nos désirs les plus profonds, nous mettons à contribution le corps humain, non sans humour et à-propos. Pour comprendre la pollution corporelle, il nous faut essayer de remonter des dangers reconnus dans telle ou telle société, et à voir à quels thèmes corporels chacun d'eux correspond.[193]

Forçant les « limites », les déchets corporels obligent le sujet à élargir les frontières imaginaires de son identité. La division, ressentie comme une « vulnérab[ilité] », inquiète l'*in-dividu*. Le rejeté est de ce fait marginalisé, rendu étranger à l'être. Julia Kristeva

[193] DOUGLAS, Mary, *De la souillure*, *op. cit.*, p. 137.

montre que l'excrément se pense comme une pollution, qui menace constamment le moi, car

> L'excrément et ses équivalents (pourriture, infection, maladie, cadavre, etc.) représentent le danger venu de l'extérieur de l'identité : le moi menacé par du non-moi, la société menacée par son dehors, la vie par la mort.

Le propre de l'être, explique-t-elle plus loin, repose sur la séparation revendiquée avec le non-moi. La séparation d'avec ses excréments garantit l'équilibre de l'individu ;

> Les matières fécales signifient, en quelque sorte, ce qui n'arrête pas de se séparer d'un corps en état de perte permanente pour devenir autonome, distinct des mélanges, altérations et pourritures qui le traversent. C'est au prix de cette perte seulement que le corps devient propre. La psychanalyse a bien vu que les déjections anales sont la première séparation matérielle maîtrisable par l'être humain.[194]

Et le texte de Mary Douglas montrait bien que cet équilibre est également assuré par différentes stratégies qui « exprime[nt] nos craintes et nos désirs les plus profonds » en « mett[ant] à contribution le corps humain, non sans humour et à-propos ». Ce sont ces mises en scène et ces mises en discours de la « pollution corporelle » que nous souhaitons étudier selon l'emploi particulier qui en est fait dans le discours violent.

L'invective, récupérant l'excrément dans le dire scatologique, place l'injurié dans une position délicate : celui-ci se retrouve face à l'abjection qu'il s'efforce de renier. Ici, la violence verbale puise sa force dans la révélation d'un indicible : la scatologie abolit la cloison de l'intimité. À ce titre, l'épisode suivant du *Voyage au bout de la nuit* joue avec la frontière entre l'intime et le public :

> C'était dans ce souterrain qu'ils allaient faire leurs besoins. Je fus immédiatement fixé. En marbre aussi la salle où se passait la chose. Une espèce de piscine, mais alors vidée de toute son eau, une piscine infecte, remplie seulement d'un jour filtré, mourant, qui venait finir là sur les

[194] KRISTEVA, Julia, *Pouvoirs de l'horreur : essai sur l'abjection*, *op. cit.*, p. 86 et 127.

hommes déboutonnés au milieu de leurs odeurs et bien cramoisis à pousser leurs sales affaires devant tout le monde, avec des bruits barbares.

Entre hommes, comme ça, sans façons, aux rires de tous ceux qui étaient autour, accompagnés des encouragements qu'ils se donnaient comme au football. On enlevait son veston d'abord, en arrivant, comme pour effectuer un exercice de force. On se mettait en tenue en somme, c'était le rite.

Et puis bien débraillés, rotant et pire, gesticulant comme au préau des fous, ils s'installaient dans la caverne fécale. Les nouveaux arrivants devaient répondre à mille plaisanteries dégueulasses pendant qu'ils descendaient les gradins de la rue ; mais ils paraissaient tous enchantés quand même.

Autant là-haut sur le trottoir ils se tenaient bien les hommes et strictement, tristement même, autant la perspective d'avoir à se vider les tripes en compagnie tumultueuse paraissait les libérer et les réjouir intimement.

Les portes des cabinets largement maculés pendaient arrachés à leurs gonds. On passait de l'une à l'autre cellule pour bavarder un brin, ceux qui attendaient un siège vide fumaient des cigares lourds en tapant sur l'épaule de l'occupant en travail, lui, obstiné, la tête crispée, enfermée dans ses mains. Beaucoup en geignaient fort comme les blessés et les parturientes. On menaçait les constipés de tortures ingénieuses.

Quand un giclement d'eau annonçait une vacance, des clameurs redoublaient autour de l'alvéole libre, dont on jouait alors souvent la possession à pile ou face. Les journaux sitôt lus, bien qu'épais comme de petits coussins, se trouvaient dissous instantanément par la meute de ces travailleurs rectaux. On discernait mal les figures à cause de la fumée. Je n'osais pas trop avancer vers eux à cause de leurs odeurs.

Ce contraste était bien fait pour déconcerter un étranger. Tout ce débraillage intime, cette formidable familiarité intestine et dans la rue parfaite contrainte ! J'en demeurais étourdi.

Je remontai un jour par les mêmes marches pour me reposer sur le même banc. Débauche soudaine de digressions et de vulgarités. Découverte du communisme joyeux du caca. (*VN*, p. 195-196)

Se riant de la pudeur, Céline fait d'une intimité un événement et une socialité. L'abjection se double ici d'un rire qui tend à présenter l'épisode comme une « mini-épopée » burlesque de la défécation puisque le récit procède d'un décalage entre grandeur et petitesse. Exposé à tous les regards, l'acte paraît grotesque : grossie jusqu'au délire, la toilette prend la dimension d'une « piscine infecte », d'une « caverne fécale » ; l'« exercice » devient un spectacle cocasse, qui est accompagné « des encouragements qu'ils se donnaient comme au football » ; le besoin s'avère une « familiarité intestine », un « joyeux communisme du caca ». Focalisé par le regard du héros, l'épisode est rythmé par sa découverte progressive

des paramètres du phénomène à laquelle correspondent chacun des paragraphes : le lieu d'abord (aussi la lumière, l'odeur et le bruit), le « rite », l'« installa[tion] », le plaisir des préliminaires, l'acte, la libération *post-partum*, et enfin l'appartenance au groupe. La grotesque socialité à laquelle aboutit l'événement inverse celle de la rue. L'intime et le public s'inversent selon les traverses construites par la rhétorique du passage. Le regard ainsi posé sur un certain « communisme » rend la scène humoristique, mais le ridicule accroche au passage le régime politique dont les collectivisations sont ici exagérées jusqu'au délire scatologique. Le partage, grossi à l'extrême, paraît une aspiration ridicule.

L'orchestration de la mise en scène rappelle le déploiement propre au rêve (ou au cauchemar). À ce titre, remarquons la variabilité du lieu : le narrateur, en proie à des visions hyperboliques, constate d'abord qu'est « en marbre aussi la salle où se passait la chose. Une espèce de piscine, mais alors vidée de toute son eau, une piscine infecte [...] », à un moment, pourtant, son regard change et le lieu prend des proportions réduites, il voit alors que « Les portes des cabinets largement maculés pendaient arrachés à leurs gonds ». Les repères sont vagues et variables, mais, respectant la logique du rêve, les flous n'affectent en rien la cohérence. Le décor construit une imagerie mobile qui éprouve la ténacité de la lecture.

Le rire célinien (proche du rabelaisien) n'est pas univoque ; s'entremêlent ici les motifs de l'abject et du grotesque qui confèrent à la scène l'ambivalence nécessaire à son inscription dans la mémoire du lecteur. Mettant en place un jeu de substitution selon lequel plus rien n'est « à sa place », l'épisode repose sur une rhétorique de l'inversion qui conduit à violer les espaces de l'intime et du public. Si l'euphémie signifie le recours à des expressions détournées ou métaphoriques pour traiter des tabous tout en répondant aux exigences du bon goût et de la bienséance, la « cacophémie » se révèle « l'emploi [des] gros mots à des

fins expressives dont la plus générale est la dévalorisation des choses dont on parle et, à travers elles, de l'interlocuteur ».[195] Et cette opération illustre le talent de Céline : « Ah ! mais y a les « merde » ! Grossièretés ! C'est ça qu'attire votre clientèle ! - Oh ! je vous vois venir ! C'est bien vite dit ! Faut les placer ! Essayer donc ! Chie pas juste qui veut ! Ça serait trop commode ! » (*GB*, p. 10). L'épisode du *Voyage au bout de la nuit* rend manifeste ce savoir-faire rhétorique, dont témoigne aussi la représentation de la parole violente.

L'exploitation des clichés

La rhétorique de l'abject suppose un travail sur les lieux communs de la scatologie : « Merde! un peu que je réagis!... » (*R*, p. 26), « Claben ! dis donc ! qu'il l'attaque, allez hop ! toi aussi t'en mange ! Grosse saloperie ! Fumier ! grosse lope... » (*GB*, p. 153), « Excrément ! » (*CL*, p. 131). La majorité de ces termes d'adresse est fréquente et prévisible dans l'apostrophe grossière. « Excrément », d'un registre plus médical, fait pourtant exception car ce n'est pas une injure usuelle, mais la cohérence du thème et son emploi récurrent dans l'écriture et de Céline finissent par rendre l'adresse vraisemblable. Les apostrophes isolées présument que la répulsion, inspirée par le dire scatologique, repousse l'adversaire. Devenant « excrément ! » (*CL*, p. 131), « immondice » (*MC*, p. 38), « emmerdeu[r] » (*MC*, p. 15), « dégueulasse » (*MC*, p. 433), l'injuriaire prend conscience de sa propre abjection (celle qu'il s'efforçait d'oublier) et cette révélation le rend impuissant.

Trop entendues, ces invectives scatologiques peuvent néanmoins perdre leur valeur agressive. L'interjection « merde » par exemple n'a plus une grande teneur provocatrice.

[195] GUIRAUD, Pierre, *Les gros mots*, *op. cit.* p. 24.

Ceux qui ont entendu Céline parler voient même là un symptomatique tic de langage : « Les mots : merde, merdeux, constituent bien 40% de son vocabulaire parlé. Mes étudiants qui font de la psychanalyse à New School n'hésiteraient pas à y voir l'indice d'un complexe anal… ».[196] La manie envahit les lieux de la fiction, pour composer un discours qui bégaye constamment sur les mêmes thèmes. Il faut néanmoins considérer que lorsque l'abjection se révèle un motif vide, le réflexe peut suppléer le performatif, comme dans la circonstance suivante décrite par Mallarmé :

> « Fumier ! » accompagné de pieds dans la grille, se profère violemment : je comprends qui l'aménité nomme, eh ! bien même d'un soûlard, grand gars le visage aux barreaux, elle me vexe malgré moi ; est-ce caste, du tout, je ne mesure, individu à individu, de différence, en ce moment, et ne parviens à ne pas considérer le forcené, titubant et vociférant, comme un homme ou à nier le ressentiment à son endroit. Très raide, il me scrute avec animosité. Impossible de l'annuler, mentalement : de parfaire l'œuvre de la boisson, le coucher, d'avance, en la poussière et qu'il ne soit pas ce colosse tout à coup grossier et méchant. Sans que je cède même par un pugilat qui illustrerait, sur le gazon, la lutte des classes, à ses nouvelles provocations débordantes. Le mal qui le ruine, l'ivrognerie, y pourvoira, à ma place, au point que le sachant, je souffre de mon mutisme, gardé indifférent, qui me fait complice.[197]

« Vex[é] malgré [lui] », Mallarmé témoigne ici du fait que l'injure la plus clichée, la plus bégayante, peut malgré tout s'avérer humiliante. La circonstance qu'il décrit n'est en rien extraordinaire – un « soûlard » l'insulte – mais il semble que ce soit précisément la familiarité qui s'avère bouleversante dans ce cas.

Les habitudes subissent dans le romanesque quelques révisions qui accroissent l'émotivité de la parole :

> Tenez tous ! écoutez tous !... caves que vous êtes !... retenez bien, tous !... Neuneuil que je suis ! je vous dis : merde !... Neuneuil que je suis !... Je vous le jure !… saloperies ! tas de boyaux de vaches ! *maâârde !* grossièretés, tous ! je sors grandi par ces épreuves ! et je reviendrai de Berlin plus redoutable que jamais ! (*CL*, p. 302).

---

[196] HINDUS, Milton, *L.-F. Céline tel que je l'ai vu*, *op. cit.*, p. 42.
[197] MALLARMÉ, « Divagations », *Œuvres*, T. II, *op. cit.*, p. 107.

La séquence a lieu au « château Siegmaringen » (*CL*, p. 159) où est réfugié tout un groupe de Français. Dans le récit, Neuneuil, le personnage furieux, harangue ses compatriotes en puisant dans le discours commun. L'interjection « merde ! » est ici soulignée par une graphie supposant une ouverture de la voyelle (« *maâârde* ! ») ce qui donne de la matérialité au mot. La nouvelle écriture remotive le signe et ravive la charge scatologique. Dans cet épisode, la répétition participe d'une rhétorique propre au personnage de Neuneuil : il scande son discours au rythme de formules redondantes qui visent à ancrer ses paroles dans l'esprit des interlocuteurs. Nous remarquons en effet que le discours se construit sur l'enchâssement de certains segments. Proche de l'incantation, le discours exploite les possibilités de la parole taboue. De fait, il est des circonstances où l'expression « merde » a le pouvoir de conjurer le sort, alors que « bonne chance » risque au contraire d'attirer le malheur. Lorsque, solennel, Neuneuil prononce : « Neuneuil que je suis ! je vous dis : merde !... », ses paroles ont l'effet d'un jurement et paraissent promettre la malédiction comme un renversement de la superstition.

Ailleurs, l'expression scatologique invente un discours ludique et crypté qu'il faut apprendre à déchiffrer : « Tartre va pas un jour se mettre à table "Moi, plagiaire et bourrique à gages, j'avoue ! je suis son trou d'anu !..." vous pouvez vraiment pas compter !... » (*CL*, p. 431). « Trou d'anu » s'avère un « gros mot » plus inventif que « trou du cul » (*R*, p. 117) par exemple, puisqu'il n'évoque pas un usage attendu. « Trou d'anu » s'entend comme un euphémisme à cause de l'élision du /s/ final. Nous savons que les déformations euphémiques s'avèrent la principale source de création de l'argot. Aussi la formule elliptique vise-t-elle à dynamiser le prévisible. Cette pudeur (théâtrale) est cohérente avec la mise en scène créée autour de l'expression polysémique « se mettre à table » qui joue avec les lieux d'acceptabilité de la violence pour choquer les convenances.

La traduction offre également une nouvelle modalité de l'expression, comme dans la proposition « - *Mein arschloch* ! Mon trou du cul ! Et il en crache !... et recrache ! » (*R*, p. 117). Face à « *Mein arschloch* ! », le récepteur se trouve momentanément abasourdi, étonné, soudain étranger au langage le plus familier. L'expression étrangère, particulièrement lorsqu'elle est exclamative, est déjà envisagée comme une insulte par l'interlocuteur incapable de saisir le propos. La parole violente suppose alors une connaissance de l'étrangeté ; la langue inconnue se laisse appréhender dans la colère par l'interlocuteur qui pressent la teneur du discours même s'il ne le comprend pas. Et à ce titre, la traduction n'est pas résolutive, car pour l'interlocuteur impuissant le problème demeure entier : peut-il faire confiance au traducteur ? La traduction introduit de l'étrange dans le discours et le transfert ne laisse pas le sujet intact. Aussi la traduction participe-t-elle d'une réécriture, d'une nouveauté : « La traduction pousse à la néologie ; les langues sont toujours en transactions aux frontières et activent leurs échanges grâce aux littératures, en traduction générale ».[198] Le glissement *dans* la traduction double la détresse du récepteur lorsqu'il s'agit de paroles insultantes, car l'exil risque d'enrichir le contenu de l'agression. Précisons que l'invective étrangère a ici une teneur particulière du fait qu'elle est en allemand. L'altercation a lieu entre le Capitaine Siegfried et Hilda. La présence de la langue allemande s'inscrit donc dans la logique de la scène, mais cette introduction rend la lecture polysémique, car la parole se détache et intègre à la fois l'allemand, langue ici réduite à un aboiement. En amont, l'appropriation de la langue allemande peut supposer que le narrateur qui rapporte la scène, et qui choisit de la présenter dans sa "version originale", se prend pour un Allemand. Cette assimilation est liée au contexte et insiste sur le fait que Céline s'est placé du côté de l'Allemagne. En aval, insulter en allemand c'est traiter l'autre comme

[198] DEGUY, Michel, « Le démon de la néologie », dans ALPHANT, Marianne et LÉGER, Nathalie (dir.), *R/B, op. cit.*, p. 88.

un Allemand, voire le transformer en Allemand (métamorphose que l'on peut penser elle-même compromettante). Reproduire une insulte en allemand n'est donc pas neutre.

Les moments de perte observés (nous pensons « *Mein arschloch* ! » (*R*, p. 117), mais aussi « trou d'anu » (*CL*, p. 431) et « je vous dis : merde !... » (*CL*, p. 302) comme des altérités) sont de l'ordre du néologisme, ou du « néologème », puisqu'« il y a aussi du « néologème », même s'il n'y a pas de néologisme, dans l'usage d'un mot, d'un lexème, que l'écrivain fait entendre comme jamais, « inouï », comme s'il (re)devenait l'auteur ».[199] Les circonstances pragmatiques de la narration font du lecteur le complice du « néologème » grossier. La densité de l'écriture affecte le destinataire dans son rapport à la langue. Les écarts infligés par Céline aux invectives scatologiques brisent les habitudes, provoquant ainsi une perte provisoire des repères de la langue. Perdant leur sens commun, les expressions revivent dans le romanesque. Et ce travail, voyons le maintenant, donne lieu aux inventions les plus riches.

---

[199] DEGUY, Michel, « Le démon de la néologie », dans ALPHANT, Marianne et LÉGER, Nathalie (dir.), *R/B, op. cit.*, p. 88. Michel Deguy explique que cette façon de faire « entendre comme jamais » la langue constitue « l'originalité de l'écrivain » : « l'originalité de l'écrivain (par définition artiste est celui qui ne recopie pas à l'identique, mais veut faire origine ou ajout) consiste à dissoudre, dissiper, la signification, la "définition" ordinaire ; ne pas répéter le signalement de la chose dans le dictionnaire. Il re-décrit, à nouveaux frais, vers une définition. Il "suggère". Il doit commencer par perdre les significations usuelles ("plonger" dit Baudelaire ; égarer la voie droite dit Dante) ; frayer dans "la forêt obscure" ». DEGUY, Michel, « Phrase, périphrase, paraphrase », dans *La raison poétique*, *op.cit.*, p.162.
Citons aussi Barthes : « L'écrivain, en cela solitaire, spécial, opposé à tous les parleurs et écrivants, est celui qui ne laisse pas les obligations de sa langue parler pour lui, qui connaît et ressent les manques de son idiome et imagine utopiquement une langue totale ou *rien n'est obligatoire* [...] Cette langue totale, rassemblée au-delà de toute linguistique par l'écrivain, n'est pas *lingua adamica*, la langue parfaite, originelle, paradisiaque ; elle est au contraire faite du creux de toutes les langues, dont l'empreinte se trouve déportée de la grammaire au discours [...] par rapport à la langue, le discours est superficiellement combinatoire, essentiellement contestateur et rémunérateur ; et c'est en quoi l'écrivain (celui qui *écrit*, c'est-à-dire qui dénie les limites obligatoires de sa propre langue) a la responsabilité d'un travail politique ; ce travail ne consiste pas à "inventer" de nouveaux symboles, mais à opérer la mutation du système symbolique *dans son entier*, à retourner le langage, non à le renouveler ». BARTHES, Roland, *Sollers écrivain*, dans *Œuvres complètes V*, *op. cit.*, p. 597-598 (note).

L'excrément comme matière créative

L'invention fondée sur la scatologie, à la fois interdite et jouissive, suscite une sensibilité incertaine. Pris entre deux sentiments contradictoires, le sujet exprime une tension insoutenable. Et le travail de l'écriture célinienne se concentre précisément autour de cette émotion, de ce décalage émotionnel. Par exemple, du point de vue de la pragmatique, la phrase suivante crée une équation entre la séduction et la perversion : « j'en vois un tout particulier, le Tartre! gratin de cloaque ! » (*CL*, p. 73). Par une association abjecte sont mis en relation deux dépôts rebutants : le « tartre » et le « gratin de cloaque ». Jean-Paul Sartre inspire à Céline un imaginaire scatologique ; de fait, l'invective fait écho au texte *À l'agité du bocal*[200] dans lequel Céline explose :

> Mais page 462, la petite fiente, il m'interloque ! Ah ! le damné pourri croupion ! Qu'ose-t-il écrire ? « Si Céline a pu soutenir les thèses socialistes des nazis c'est qu'il était payé. » Textuel. Holà ! Voici donc ce qu'écrivait ce petit bousier pendant que j'étais en prison en plein péril qu'on me pende. Satanée petite saloperie gavée de merde, tu me sors de l'entre-fesse pour me salir au dehors ! Anus Caïn pfoui. Que cherches-tu ? Qu'on m'assassine ! C'est l'évidence ! Ici ! Que je t'écrabouille ! Oui !... Je le vois en photo... ces gros yeux... ce crochet... cette ventouse baveuse... c'est un cestode ! Que n'inventerait-il, le monstre, pour qu'on m'assassine ! À peine sorti de mon caca, le voici qui me dénonce ![201]

Le dire scatologique encourage un étoilement sémantique : « fiente », « croupion », « bousier », « saloperie gavée de merde », « l'entre-fesse », « anus », « pfoui », « caca ». On comprend que c'est le mouvement du « salir au dehors », central, qui inspire à Céline cet imaginaire excrémentiel. Dans une entrevue accordée à Robert Sadoul pour la radio suisse-romande, Céline explique avec humour : « On reproche à un peintre de se servir de

---

[200] Cette haine, contre celui qui lui avait dédicacé *La Nausée*, origine de « Portrait d'un antisémite », texte que Sartre écrit en 1945 dans *Les Temps modernes*, et dans lequel il discute l'antisémitisme de Céline. Depuis cet écrit, Céline entretient une haine constante contre Sartre, qu'il harponne régulièrement dans ses derniers romans.

[201] CÉLINE, Louis-Ferdinand, « À l'agité du bocal », cité dans BEAUJOUR, Michel et THÉLIA, Michel, *Louis-Ferdinand Céline*, L'Herne, *op. cit.*, p. 22-23.

la couleur caca dans le fond de ses tableaux ; c'est un beau fond, caca, dans les tableaux on en fait tout le temps, des tableaux en caca il y a en a partout, mais c'est l'apposition des teintes qui fait les choses ».[202] Ainsi, dans ses romans, Céline peint également certains tableaux en « couleur caca » ; et le portrait de Sartre emploie sans conteste toutes les nuances de cette teinte.

Ce geste de revendication, et assurément de provocation, implique l'utilisation du matériel négligé. Peintre audacieux, Céline n'hésite pas à employer les teintes maudites. Mais la « couleur caca » est salissante, et Céline parvient difficilement à la dissoudre : « [...] je me ferais traiter d'encore plus abject, étron des Pléiades, et on ne me vendrait plus du tout... » (*CL*, p. 195). Allant au bout de ses convictions, ou de ses blagues, Céline fait de la *tache* un titre de gloire. La désignation « étron des Pléiades » s'entend en effet comme une hyperbole qui permet à Céline de revendiquer une distinction littéraire. Parodique, la séquence repense la naissance du héros sorti de la cuisse de Jupiter.

La sélection du lectorat

Au cours de la même entrevue, Céline affirme que l'écriture du grossier suppose une maturité :

> *- Il y a un gros reproche que l'on formule à l'égard de vos livres, c'est l'emploi des mots les plus ordinaires, je ne dirai pas les plus vulgaires, ni les plus grossiers, mais souvent on dit : Céline est un écrivain qui se complait dans les mots les plus bas, et qui choisit en général pour s'exprimer le langage le plus commun. Et alors j'aimerais que vous nous donniez une explication, parce que je sais, moi, moi je le sais, que vous êtes un défenseur de la langue française.*
>
> - Voilà, n'est-ce pas...Un jour j'ai dit à Marie Bell justement ceci, elle me disait : oh mais...Or, je lui dis... tu es une ordure, etc... Elle dit : non pas du tout, parce que pour faire de l'ordure il

[202] CÉLINE, Louis-Ferdinand, propos recueillis par Robert SADOUL, « Au début était l'émotion », dans « Louis-Ferdinand Céline » *Le magazine littéraire*, Hors-série 4, quatrième trimestre, 2002, p. 22.

> faut en être sorti, n'est-ce pas. Il faut justement en être détaché, et c'est mon cas. Je suis essentiellement raffiné et essentiellement… euh… plutôt puritain. Je bois de l'eau, je mange des nouilles et…

Les romans de Céline emploient l'abject pour induire une éviction selon un mouvement fondateur instruit dans *Mort à crédit*, roman dans lequel la formation du jeune Ferdinand se fait à rebours au prix de nombreuses querelles :

> Comme défaut en plus j'avais toujours le derrière sale, je ne m'essuyais pas, j'avais pas le temps, j'avais l'excuse, on était toujours trop pressés… Je me torchais toujours aussi mal, j'avais toujours une gifle en retard… Que je me dépêchais d'éviter… Je gardais la porte des chiots ouverte pour entendre venir… Je faisais caca comme un oiseau entre deux orages…
>
> Je bondissais, à l'autre étage, on me retrouvait pas… Je gardais la crotte au cul des semaines. Je me rendais compte de l'odeur, je m'écartais un peu des gens. (*MC*, p. 70)

Cet extrait montre les déjections comme un motif de l'isolement du jeune Ferdinand. L'odeur nauséabonde, que confesse à plusieurs reprises le narrateur, est repoussante et tient l'autre à distance. L'excrément laisse Ferdinand à l'écart, comme la crasse isole les personnages de Ducharme. Chez Ducharme, la mise à distance du monde – et du monde des adultes en premier lieu – est une façon de préserver la pureté de l'enfance : « [l]a saleté a également la fonction d'une carapace, une surface sous laquelle l'idéal n'a pas été complètement détruit […] ».[203] Une fonction semblable est accordée à la « merde » dans le projet autobiographique de Céline : « mon "je" est pas osé du tout ! je ne le présente qu'avec un soin !... mille prudences !... je le recouvre toujours entièrement, très précautionneusement de merde » (*EY*, p. 66). Néanmoins, ce n'est pas cette fonction du scatologique et du sale qu'exploite surtout l'invective. Le grossier ne s'envisage pas ici comme une croûte protectrice, il est au contraire l'enduit dangereux qui souille l'adversaire, comme le fait le visqueux ; rappelons que le visqueux « attaque la frontière entre soi et

[203] NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth, *Réjean Ducharme. Une poétique du débris*, *op.cit.*, p. 193.

moi ».[204] Cette contamination effraye l'adversaire, et le pousse à fuir la grossièreté. Sautermeister envisage cette dynamique selon la relation particulière entre le père et le fils, elle remarque que « quelle que soit la situation, l'enfant est rejeté par le père et l'excrément illustre au sens propre comme au sens figuré l'impossible rapprochement ».[205] Il semble que l'insistance de la narration sur ce point témoigne aussi de la communication que souhaite instaurer le texte grossier : accueillant le scatologique, l'écriture écarte, ou sélectionne, un certain lectorat. Les tableaux qui sont présentés inquiètent et fascinent à la fois. Céline décide que tout peut devenir de la matière littéraire. Il convie ainsi le lecteur à une singulière jouissance où le sujet s'observe en train de transgresser les fondements d'une éducation sociale. L'écriture de Céline oblige à admirer la virtuosité sans faire oublier la matière de cette habileté.

La fragilité des marges

Chez Céline, le corps se présente comme le centre régulateur, sorte de mise en abyme de l'ordre du monde. Selon Pierre Verdaguer,

> Céline a une conception quasi médiévale de l'homme. Sa logique, qui adhère au dualisme corps-esprit, se retrouve dans les faisceaux d'images qui convergent vers deux pôles, celui de la matérialité (chair, matière, enlisement, alourdissement, schème de la descente) et celui de l'immatériel (élévation, transport de l'âme, spiritualité, beauté). [...] Dans le monde célinien, il apparaît vite que le thème de la rédemption est équivoque, voire illusoire.

Verdaguer ajoute : « l'épiderme n'est plus qu'un bien mince garant de la beauté. Très insidieusement, l'intériorité organique remonte à la surface de la membrane extérieure,

---

[204] DOUGLAS, Mary, *De la souillure*, *op. cit.*, p. 58.
[205] SAUTERMEISTER, Christine, *Céline vociférant ou l'art de l'injure, op.cit.*, p. 43.

l'ordre du beau est tout prêt d'être vaincu par celui du corporel ».[206] La peau devient une fragile frontière, seule garante de la stabilité. Et, pour Jean-Pierre Richard :

> La chair n'est chair ainsi que de façon très provisoire : au premier accroc elle succombe à la tentation intime qui la pousse à l'aveu hémorragique d'elle-même, qui l'entraîne vers l'étal, la flaque, la rivière, l'égout. La grande maladie du corps célinien, et prenons ici le corps pour une figure du monde célinien, c'est, on le voit, l'incertitude interne, le manque de tenue.[207]

Souvent, la membrane cède et le dehors se trouve souillé par le dedans, excrémentiel et organique, source de l'abjection. L'insistance de Céline sur les fonctions somatiques, ses allusions à la chair, à la maladie, à l'horreur et à la mort, sa vision de clinicien, sont souvent résumées dans les critiques par l'étiquette de scatologie, qui circonscrit le sentiment d'abjection qu'inspire l'œuvre.

De fait, la scatologie paraît inhérente au projet célinien : « Si Céline *écœure* encore et si l'on jette ses livres, il faut estimer que l'essentiel s'est produit ».[208] Le pacte de lecture fondé par Céline repose sur le geste du jeté, du rejeté. Lorsqu'il « écœure », Céline défie les frontières la lecture, et il faut comprendre que ce geste est aussi une forme d'appel, qui établit une communication.

*

L'abject conditionne les comportements (une attitude de rejet plutôt qu'une acceptation) qui deviennent caractéristiques d'un sujet[209]. De fait, chaque moi possède son propre abject pouvant présenter de légères variations par rapport aux valeurs de la société dans laquelle il s'insère. Julia Kristeva écrit « à chaque moi son objet, à chaque surmoi son abject ». Elle

---

[206] VERDAGUER, Pierre, « Louis-Ferdinand Céline et l'obsession de la chair », *Stanford French Review*, 9 (2), Summer, 1985, p. 201 et 204.
[207] RICHARD, Jean-Pierre, *Nausée de Céline*, *op. cit.*, p. 8.
[208] BEAUJOUR, Michel et THÉLIA, Michel, *Louis-Ferdinand Céline*, L'Herne, *op.cit.*, p. 7.
[209] Le sujet se conçoit tant comme une personnalité communautaire définissant une dominante sociale, que comme une personnalité individuelle.

complète en démontrant que si les ordures et les excréments sont des motifs récurrents de l'abject, celui-ci peut aussi porter sur des objets singuliers et variables, parce que « [...] constructeur de territoires, de langues, d'œuvres, le jeté n'arrête pas de délimiter son univers dont les confins fluides – parce que constitués par un non-objet, l'abject – remettent constamment en cause sa solidité et le poussent à recommencer ».[210] L'analyse de Mary Douglas sur la souillure amène à penser que ce n'est pas d'abord l'absence de propreté qui rend sale, mais la perturbation de l'identité :

> Telle que nous la connaissons, la saleté est essentiellement désordre. La saleté absolue n'existe pas, sinon aux yeux de l'observateur. Quand nous nous détournons de la saleté, ce n'est pas que nous en ayons peur ni qu'elle nous inspire une appréhension ou une terreur sacrée. L'idée que nous nous faisons de la maladie n'explique pas non plus toute la gamme de nos réactions à la saleté, que nous la nettoyions ou que nous l'évitions. La saleté est une offense contre l'ordre. En l'éliminant, nous n'accomplissons pas un geste négatif ; au contraire, nous nous efforçons positivement, d'organiser notre milieu.

Ne respectant pas les limites, les places, les règles, la saleté, en ce sens, est toujours « relative », poursuit-elle :

> Quand nous aurons détaché la pathologie et l'hygiène de nos idées sur la saleté, il ne nous restera de celle-ci que notre vieille définition : c'est quelque chose qui n'est pas à sa place. Ce point de vue est très fécond. Il suppose, d'une part, l'existence d'un ensemble de relations ordonnées et, d'autre part, le bouleversement de cet ordre. La saleté n'est donc jamais un phénomène unique, isolé. Là où il y a saleté, il y a système. La saleté est le sous-produit d'une organisation et d'une classification de la matière, dans la mesure où toute mise en ordre entraîne le rejet d'éléments non appropriés. Cette interprétation de la saleté nous conduit tout droit au domaine symbolique. Nous pressentons l'existence d'un lien avec des systèmes symboliques de la pureté plus manifestes.
>
> Nous concevons la saleté comme une sorte de ramassis d'éléments rejetés par nos systèmes ordonnés. La saleté est une idée relative. Ces souliers ne sont pas sales en eux-mêmes, mais il est sale de les poser sur la table de la salle à manger; ces aliments ne sont pas sales, mais il est sale de laisser des ustensiles de cuisine dans une chambre à coucher, ou des éclaboussures d'aliments sur un vêtement; les objets appartenant à une salle de bain ne sont pas à leur place dans le salon; il en va de même pour les vêtements abandonnés sur une chaise; pour les objets se trouvant à l'intérieur de la maison alors que leur place est dehors; pour les objets se trouvant au rez-de-chaussée alors que leur place est au premier étage; les sous-vêtements apparaissant là où l'on s'attend à trouver des survêtements, et ainsi de suite. Bref, notre comportement vis-à-vis de la pollution consiste à condamner tout objet, toute idée susceptible de jeter la confusion sur, ou de contredire nos précieuses classifications.[211]

---

[210] KRISTEVA, Julia, *Pouvoirs de l'horreur : essai sur l'abjection*, *op. cit.*, p. 9 et 15.
[211] DOUGLAS, Mary, *De la souillure*, *op. cit.*, p. 24 et 55.

Les mondes romanesques de Louis-Ferdinand Céline et de Réjean Ducharme bouleversent les espaces de la conformité et mettent en péril les structures établies (le privé et le public, le secret et l'exhibition, le beau et le laid, le propre et le sale), selon des dichotomies différentes dominées par le sale chez Ducharme ou le scatologique chez Céline. Ainsi activent-ils le pathos de la saleté en même temps qu'ils confrontent l'ordre.

La sexualité

Le juron à caractère sexuel

« La connaissance aurait peu d'attrait s'il ne fallait, sur son chemin, vaincre tant de pudeurs. »

Nietzsche, *Par-delà bien et mal.*

Dans la société occidentale moderne, la sexualité est, comme l'abjection, l'un des principaux lieux du tabou. Le tabou entoure les expériences limites, et l'acte sexuel occupe dans ce cas une position particulière. L'équation entre invective et sexualité est telle qu'au dix-neuvième siècle les premiers dictionnaires répertoriant les « gros mots » sont désignés comme des dictionnaires érotiques. La confusion n'est pas étonnante puisque le corps comporte différentes parties taboues que le langage cache, ou au contraire exhibe, selon l'effet désiré.

La composition de certains jurons témoigne de la forte émotivité accordée au sexuel, parce que le juron « est un défi, une protestation, un défoulement en même temps qu'un appel forcené, parfois moqueur, parfois vengeur, contre un danger, une peur, une surprise ».[212] Expression spontanée de la colère, le juron est la forme la plus autonome de l'invective ; il n'implique pas d'interlocuteur ni ne suppose la rencontre. L'impulsivité qu'il présume en fait une exclamation soudaine et irréfléchie. Par définition, le juron est une réaction primaire, spontanée. À la limite, la colère entraîne une énonciation tonique qui n'implique ni réflexion ni calcul : le juron est le mot instinctif.

[212] LACROIX, Benoît, introduction à PICHETTE, Jean-Pierre, *Le Guide raisonné des jurons*, *op. cit.*, p. 8.

Dans le contexte littéraire, les repères définitionnels du juron se brouillent et l'appréhension de la notion se complexifie. La production du discours ne se fait plus sous l'impulsion d'un sentiment, mais relève d'un travail, d'une écriture, qui densifie une émotion. Le juron apparaît dans ce cas réfléchi. Lorsque le projet de l'écriture consiste à produire du vraisemblable le motif de la sexualité s'avère un matériau efficace pour l'exclamation. Et notre recherche nous amène à penser que si les manifestations du juron sexuel diffèrent chez Céline : « Je pouvais jurer ! sacripoter !... "Foutre de chien ! Foutre de chat ! Foutre Toinon ! Foutre son père !..." j'étais bel et bien empêtré [...] » (*FF*, p. 370), de chez Ducharme : « Pas d'affaire à tant se forcer le cul pour vivre. Plus qu'à égrener notre chapelet de fuck, se redéshabiller, se recoucher » (*HF*, p. 69), c'est parce que le juron participe d'une individualité. Dans les contextes observés jurer suppose un laisser-aller, une décharge émotionnelle. Les deux extraits rendent sensible l'appartenance sociale des narrateurs : chez Céline, on « foutre », et chez Ducharme, on « fuck ». Il apparaît en effet que le juron contribue, dans le contexte fictionnel, à construire le caractère spécifique des personnages. Les romans de Céline et de Ducharme mettent en scène des narrateurs homodiégétiques et l'appropriation d'un juron participe de la création de cette entité. Cette mécanique créative est plus parlante dans les romans de Ducharme, qui renouvellent davantage l'identité narrative que ceux de Céline.

Selon Michel Biron, « tous les romans de Ducharme sont creusés en leur centre par l'invention de personnages. Cela peut sembler une évidence – comment écrire un roman sans personnage ? –, mais la conquête du personnage, plus encore que l'invention d'une langue par exemple, caractérise l'œuvre de Ducharme ».[213] Cette conclusion peut être enrichie par l'étude de la violence, quoique notre sujet paraisse s'y opposer puisqu'il

[213] BIRON, Michel, *L'absence du maître. Saint-Denis Garneau, Ferron, Ducharme*, *op. cit.*, p. 202.

postule la primauté du langage. De fait, les circonstances pragmatiques de l'invective montrent que la langue chez Ducharme est d'abord une parole dans la mesure où elle est toujours *personnalisée*. Les personnages de Ducharme se façonnent à travers un langage propre à chacun, qui distingue leur dire comme un point de vue singulier sur le monde. Prendre la parole constitue le mouvement initiateur de tous les récits de Ducharme : l'énonciation fait naître le sujet.

Dans *L'avalée des avalés*, Bérénice Einberg jure en « vacherie de vacherie ! » ; dans *Le nez qui voque*, Mille Milles ponctue son discours d' « hostie de comique ! », dans *Les enfantômes*, Vincent s'exclame fréquemment « putain ! », alors que dans *L'hiver de force*, André s'écrie « Fuck ! » à tout propos. Ces jurons ne jouissent pas d'une représentation équivalente dans la société québécoise. Par exemple, l'expression « hostie de comique » intègre un blasphème typiquement québécois, "hostie", dans une formulation plutôt inhabituelle. Le juron sexuel du narrateur des *Enfantômes* a, pour sa part, une référence bien française. Comme "con", "putain" évoque une parole typiquement française, de sorte que sa présence dans la bouche d'un narrateur québécois constitue une mise en relief à rebours de l'habitude. *L'hiver de force* est le roman de Ducharme le plus explicitement ancré dans un contexte québécois, tant par le tableau social qu'il peint en s'inspirant des techniques du Pop Art, que par la langue qu'il désigne[214] comme le joual. Le quotidien d'André et de Nicole Ferron, dont le rêve est « de ne rien avoir et de ne rien faire » (*HF*, p. 93), se veut une "tranche de vie"(selon la métaphore, banale à l'excès, de la tranche de

[214] Ce geste, qui consiste à pointer du doigt un phénomène linguistique, est très spécifique de l'écriture ducharmienne. Contrairement à ses contemporains, Ducharme ne fait pas de ses écrits une arène dans laquelle s'affrontent, jusqu'à la mort, le français du Québec et le français de la France. Son style s'applique plutôt à tendre un miroir, souvent déformant, au locuteur québécois, mais également à la littérature québécoise. Son écriture représente la langue parlée au Québec tout en créant une rupture dans cette représentation. Il marque ainsi son désir d'interroger d'abord une pratique linguistique, sociale et littéraire, avant d'en faire un objet de revendication. À ce titre, la définition ironique qu'il propose du joual dans *L'hiver de force* est probante : « Jargon montréalais raffiné par le théâtre puis exploité par la chanson et le cinéma québécois » (*HF*, p. 21 (note)).

pain) caricaturale de l'époque. À ce titre, les « fuck » d'André assurent une représentation réaliste du juron sexuel québécois, qui a emprunté ici le vocabulaire de la colère à l'anglais pour le rendre plus percutant. Le juron est représentatif de ce langage appauvri du milieu culturel et révolutionnaire dont *L'hiver de force* fait la satire.

Le cas du juron de *L'avalée des avalés* est particulier. Le lecteur de Ducharme reconnaît les colères de Bérénice Einberg à ses « vacherie de vacherie ! ». Ce juron, devenu caractéristique du personnage, représente une utilisation particulière de la langue maternelle. De fait, c'est Chamomor, la mère de Bérénice, qui la première, emploie le juron dans l'univers ducharmien. Elle le laisse échapper lorsque, furieuse, elle découvre Christian et sa cousine Mingrélie nus dans la grange familiale :

> Chamomor en reste figée. La bouche entrouverte, une main en l'air, une jambe en avant, elle a l'air d'un automate à bout de ressort. Encore une fois, son bel air s'est désorganisé, est tout démantibulé. Peu à peu, dans la pénombre, son visage devient d'une blancheur radieuse, d'une pâleur rayonnante. Ses grands yeux bleus se noircissent, comme quand elle se bat avec Einberg. Je sens qu'elle va exploser. Je m'enlève de son chemin.
> - Vacherie de vacherie ! s'écrie-t-elle soudain, secouant lourdement la tête.
> La colère d'un seul souffle, s'est emparée de tout son être. Elle ne se possède plus. (*AA*, p. 88)

L'irruption du juron est ici rythmé par le corps de la mère : « figée », « elle a l'air d'un automate à bout de ressort », « elle va exploser ». La description arme le discours (comme on le dit d'un revolver par exemple) elle prépare, tend, l'atmosphère avant la déflagration. La montée en tension vécue par Chamomor métaphorise le surgissement du juron, véritable mot-projectile, dont l'énonciation est explosive.

Le juron « vacherie de vacherie » ne semble pas de prime abord si chargé, pourtant le contexte particulier de *L'avalée des avalés* lui confère une puissance démesurée. Selon

Michel Biron, « vacherie de vacherie ! » serait une référence au *Baron perché* d'Italo Calvino.[215] Françoise Laurent y voit, quant à elle, une parenté avec André Breton :

> Ici certains promeneurs dans « les hautes herbes » de la littérature ont un sourire car cette « vacherie » rejoint pour eux la prétendue demeure de poésie révolutionnaire où habita André Breton au cœur du quartier surréaliste et dont il parle dans le poème *PStt* paru en 1923 dans Clair de terre. Présentant une page d'annuaire téléphonique qui concerne les porteurs du nom de Breton, il commence par :
> Neuilly 1 – 18 – Breton, vacherie modèle, r. de l'Ouest, 12 Neuilly
> Idéalement, Bérénice habite à la même adresse.[216]

L'intertextualité crée dans ce cas un univers parallèle dans lequel le juron inhabituel trouve sa cohérence ; cette logique participe d'une autonomisation de la langue littéraire, qu'un réseau rend performante. Dans le monde de *L'avalée des avalés*, le juron caractéristique du personnage de Bérénice apparaît d'abord une appropriation du langage de la mère. En proie à la colère, Bérénice oublie son refus de l'hérédité, et affirme son appartenance à la langue maternelle. Le juron dédoublé, peu rencontré dans la réalité[217], crée son propre sérieux et sa propre filiation, ce qui amène à penser que le rare trouve ici un terrain accueillant.

*

Supposant désormais une réflexion stylistique, le juron romanesque présume un procédé créatif qui écarte souvent la pratique courante. De surcroît, le littéraire assure au jureur un témoin : le lecteur. Le juron n'est plus une exclamation solitaire : il engage un contact. Ce nouveau paramètre communicationnel modifie les enjeux performatifs. Exploitant les qualités provocatrices du sexuel, le juron fait éclater le tabou.

---

[215] BIRON, Michel, *L'absence du maître. Saint-Denis Garneau, Ferron, Ducharme*, *op. cit.*, p. 206.
[216] LAURENT, Françoise, *L'œuvre romanesque de Réjean Ducharme*, Montréal, Fides, coll. « Approches », 1988, p. 12.
[217] L'usage habituel du terme est plutôt celui que l'on retrouve chez Céline : « Ah ! ils me prennent un peu au sérieux ! tout de même ! je sors un autre flacon d'une autre poche !... encore un autre de ma doublure ! je leur dis pas tout, j'ai des sachets plein mes ourlets... je veux pas être pris sans !... ça va !... je vois, ils me considèrent... ils parlent plus... mais ils sont contents... ils reparleront... vacherie ! » (*CL*, p. 363).

La différence comme violence

« Le pouvoir de jouissance d'une perversion (en l'occurrence celle des deux H : homosexualité et haschisch) est toujours sous-estimé. La Loi, la Doxa, la Science ne veulent pas comprendre que la perversion, tout simplement, rend heureux *; ou pour préciser davantage, elle produit un* plus *: je suis plus sensible, plus perceptif, plus loquace, mieux distrait, etc – et dans ce* plus *vient se loger la différence (et partant, le Texte de la vie, la vie comme texte). Dès lors, c'est une déesse, une figure invocable, une voie d'intercession ».*

Roland Barthes, « La déesse H. ».

« Devenez franchement vicieuse sexuellement. Cela aide beaucoup et libère du romantisme, la pire des faiblesses féminines – et surtout des faiblesses allemandes ».

Louis-Ferdinand Céline, *Lettre à Erika Irrgang.*

« Si la littérature n'est pas pour le lecteur un répertoire de femmes fatales, et de créatures de perdition, elle ne vaut pas la peine qu'on s'en occupe ».

Julien Gracq, *En lisant et en écrivant.*

Le sexuel repose sur une identité marquée. Et la différence encourage les rapports de force, comme le précise Simone de Beauvoir :

> Un homme ne commence jamais par se poser comme un individu d'un certain sexe : qu'il soit homme, cela va de soi. [...] Et elle n'est rien d'autre que ce que l'homme en décide ; ainsi on l'appelle « le sexe » voulant dire par là qu'elle apparaît essentiellement au mâle comme un être sexué : pour lui, elle est le sexe, donc elle l'est absolument. Elle se détermine et se différencie par rapport à l'homme et non celui-ci par rapport à elle ; elle est l'inessentiel. Il est le Sujet, il est l'Absolu : elle est l'Autre[...][218]

Chez Céline comme chez Ducharme, la différence sexuelle influence la structure de l'invective : qu'il s'adresse à une femme ou persécute un homme, le locuteur modèle autrement sa parole. L'opposition organise le discours de l'invectiveur, fortement marqué

[218] BEAUVOIR, Simone de, *Le deuxième sexe, I*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2002 [1949], p. 14-15.

par la division sexuelle, ce qui constitue des champs sémantiques distincts, mais néanmoins complémentaires.

Ducharme et la « cochonnerie »

Avant d'examiner la création de l'invective, il importe de rappeler la vision du sexuel, et de la femme, proposée par les romans de Ducharme. Ancrés dans la réalité des années soixante et soixante-dix, ces récits questionnent la libération sexuelle notamment à travers le rêve de l'androgyne. L'écriture de Ducharme montre constamment des unions et des dédoublements. Dans *Le nez qui voque*, Mille Milles et Chateaugué fusionnent un instant en un commun possessif : « Pourquoi deux noms pour une même chose ? Nous sommes Tate. Tate. Tate. Appelle-moi Tate. Je t'appellerai Tate. Viens, Tate. Oui, Tate. Allons-nous-en, Tate. Oui, Tate, allons-nous-en. Tate s'en va, main dans la main. Tate dort ensemble, fume ensemble, boit ensemble. Viens t'asseoir ici, Tate, près de moi » ; mais ils en ont vite assez : « Assez Tate… Acétate » (*NV*, p. 85). Cette union exacerbe une relation qui caractérise une majorité des héros ducharmiens : Bérénice et Christian, Iode Ssouvie et Inachos, André et Nicole, Vincent et Fériée, Bottom et Juba, Rémi et Mamie, Johnny et Petite Tare. Colombe Colomb, quant à elle, « ne fraie pas avec des gynécologues / Elle n'est pas comme vous. Elle n'est pas comme ça. Quand un animal lui est donné, zèbre ou bouledogue, / Elle n'écarte pas la queue pour regarder son derrière, / Non ! Elle n'est pas de la race de ceux qui font ça ! / Elle sait fort bien que Jean-Sébastien est mère, non père. / Mais féminin, masculin, pour elle, c'est du blablabla » (*FCC*, p. 179). La différence sexuelle est un mal que combattent les héros. Et à ce titre, il est possible d'entendre résonner dans l'œuvre de Ducharme certaines paroles des Beatles (« I am he as you are he

as you are me and we are all together »[219]), groupe culte auquel, par ailleurs, *L'hiver de force* rend hommage.

Depuis *L'avalée des avalés*, la sexualité est problématique pour les personnages ducharmiens. Adolescent angoissé, Mille Milles refuse de grandir et veille sur son enfance qui lui apparaît, comme à Bérénice, le seul lieu abritant la pureté. Effrayé par le désir sexuel qui l'envahit, Mille Milles lutte de façon obsessive contre sa sexualité naissante, sa puérilité l'amenant à envisager la sexualité comme un domaine abject. La « cochonnerie » (*NV*, p. 39)[220], qui lui inspire une vision particulièrement misogyne, perdure dans les autres romans :

> Avoir une belle femme, c'est comme avoir un beau cheval. Les hommes qui se mettent à genoux aux pieds des femmes sont des hommes qui se mettent à genoux devant leur propre pénis : ce sont des maniaques, des obsédés sexuels. La femme peut être prêtée, échangée, vendue, perdue et donnée, comme un cheval. Plus la femme est belle, plus elle vaut cher. Mettre la femme sur un pied d'égalité avec l'homme, c'est comme mettre un écureuil sur un pied d'égalité avec l'homme. Les femmes gagnent souvent contre les hommes, mais seulement quand l'homme accepte de jouer le jeu de la femme. [...] La femme est devenue insolente. Elle est glorifiée par la police, la magistrature et le Conseil législatif. La femme la plus insolente est celle qui a le plus beau derrière. Plus son derrière est beau, plus elle fait la grave et l'intouchable. La femme mesure son importance à la beauté de son derrière ; c'est pourquoi elle méritait son esclavage. La femme qui n'a pas un beau derrière se méprise, est humble. Beau derrière est égal à beau visage. La beauté du visage n'a d'autre mérite que d'exciter à la convoitise du derrière. La galanterie est fondamentalement sexuelle, puisqu'elle ne peut être exercée que par un membre de sexe masculin. La galanterie doit donc être jugée comme on juge le reste du sexuel, les revues pornographiques incluses. Dire que la femme est magnifique et que le sexuel est horrible, c'est dire deux choses contraires au sujet d'une même chose. Voilà, Madame. [...]Une femme n'a rien à accorder. La femme n'a qu'à se taire et jouir, ou souffrir, selon le cas, des faveurs de l'homme. La femme est comme l'homosexuel, est une sorte d'efféminée exhibitionniste et ridicule qui ne peut penser qu'aux hommes. La lesbienne n'est pas comme l'homme ; elle est exhibitionniste. J'en ai assez. Pan ! Pan ! Pan ! Les acteurs sont comme les femmes : s'exhiber. Pan ! Pan ! Pan ! » (*NV*, p. 54-56)

---

[219] Beatles, « I Am The Walrus » (Lennon, McCartney), *Magical Mystery Tour*, 1967.

[220] Ce vocable fait partie du langage populaire québécois, il désigne, avec une connotation à la fois dédaigneuse et enfantine, le sexuel selon une métaphore de la saleté. Ducharme joue avec cette sémantique : « Si refuser d'endosser la petite veste de domestique, de valet content de la femme et de l'argent est fuir, je fuis. Mais je ne fuis pas aussi vite qu'avant. Il ne faudrait pas qu'un beau sexe féminin adulte coure bien vite après moi pour me rattraper. Porcs ! Porcs ! Porcs ! Domestiques ! Domestiques de la femme et de l'argent ! Embarquer dans une porcherie, c'est accepter de devenir porc apprivoisé. La maternité ! La porchérité ! » (NV, p. 207). Filant, la métaphore du cochon, Ducharme invente la « porchérité ». Le néologisme se donne à voir comme une hyperbole ; il invite à questionner l'amalgame entre la saleté et la sexualité.

La comparaison est la figure du discours sur laquelle se fonde principalement cette argumentation. Des phrases telles que « Avoir une belle femme, c'est comme avoir un beau cheval », « La femme est comme l'homosexuel, est une sorte d'efféminée exhibitionniste et ridicule qui ne peut penser qu'aux hommes » et « Les acteurs sont comme les femmes : s'exhiber » miment un discours argumentatif. Mille Milles joue à la fois avec des associations clichées – la femme et l'animal – et avec des associations cocasses – la femme et l'homosexuel, la femme et l'acteur. Ces associations font se heurter différents discours sociaux de l'exclusion, dont le discours misogyne, le discours homophobe et le discours anti-intellectualiste. Par son extrémisme même, la position revendiquée semble appeler une interprétation ironique. Néanmoins, la parole n'est jamais désamorcée, il n'y a pas de signal qui révèle la polysémie du discours agressif. Au contraire, la cohérence romanesque confirme la position extrême du personnage :

> Quant à la femme, j'exècre son influence sur mes idées, ces désirs qu'elle flatte, ces parfums fabriqués avec lesquels elle essaie d'endormir mon aigle. Je subis la femme comme un homme qui se meurt de soif subit la torture d'un mirage. Je déplore la femme. Des fois, mon aigle, trompé par son petit visage, s'endort, s'apaise, lâche [...] La femme, je la martyriserais ! Son petit visage, c'est à l'acide sulfurique que j'aimerais lui faire ravaler ses faux serments ! (*NV*, p. 165)

Ce refus de désamorcer les positions extrêmes par un recours clair à l'ironie provoque le lecteur et en cela se rapproche de l'invective. Les avis de Mille Milles – auxquels font écho ceux de plusieurs autres héros, dont Johnny[221], le narrateur du dernier roman de Ducharme – caricaturent le discours social puritain. Prendre la contrepartie du discours féministe, en

[221] Le cahier de Walter s'ouvre sur des considérations misogynes : « Les petites vaches, c'est plein, il en pleut, il en coule par tous les yeux et tous les nez des morveux. Mais ceux qui sont tombés dans leur piège, qui les ont aimés en toute sacrée férocité pour s'apercevoir qu'elles n'attendaient que le moment qu'ils mordent assez fort pour que l'hameçon leur passe à travers le menton, puis qui se sont décrochés aussi vite, on ne les ramasse pas à la pelle, il n'y en a pas des tas, il n'y en a pas un traître, pas un pelé, pas un tordu, quand j'aurai réussi ce retour de force, je serai le pommier ». (*GM*, p. 20) Walter, le double de Johnny, voit la femme en chasseresse qui harponne les hommes, et ce pouvoir l'encourage par un « retour de force » à épingler à son tour la femme avec des propos acerbes.

éveil au moment de la publication du *Nez qui voque*, est une stratégie de provocation. L'esprit de contradiction des personnages bouscule toutes les autorités, même les plus révolutionnaires, en donnant voix au sectarisme. Et l'invective participe aussi à cette démarche risquée.

Ducharme et les « p.d. »

Pour affaiblir l'adversaire masculin, le locuteur attaque d'abord sa virilité. Comme l'exprime Dominique Lagorgette, « Les valeurs du groupe et de l'individu jouent donc ici un rôle important [...] Parce que le macho stéréotypique est censé considérer négativement l'homosexualité masculine, il ne peut être que blessant pour lui d'y être associé, que le locuteur adhère ou non à ces considérations ».[222] La stratégie est illustrée dans les œuvres de Ducharme par un recours aux lieux communs de la violence sexuelle : « - Qui ça ?... Un boucher ? Un recycleur ? Un vieux satyre ? Un petit p.d. ? Une grosse légume ? Une bonne poire ?... De qui tu parles ? » (*GM*, p. 253). La narration de *Gros mots* aplanit les différences lexicales. Dans la première proposition, la singularité de « vieux satyre » crée, cependant, une interférence dans le discours usuel, ce qui met en relief cette expression intruse. « Vieux satyre », désignant l'exhibitionniste, est une formule insultante usuelle, mais, au Québec, elle participe peu des altercations quotidiennes, l'expression relevant d'un niveau de langue vu comme élevé. La perturbation arrête un moment la lecture et invite le lecteur à examiner les locutions. Il remarque ainsi que l'orthographe de « p.d. », diminutif de "pédéraste", n'est pas habituelle, qu'il s'agit d'une originalité de l'écriture de Ducharme. L'abréviation laisse planer un doute sur l'objet de la réduction. La réduction du signifiant a

[222] LAGORGETTE, Dominique et LARRIVÉE, Pierre, « Interprétation des insultes et relations de solidarité », dans « Les insultes : approches sémantiques et pragmatiques », *loc. cit.*, p. 92.

pour effet d'augmenter le signifié en une sorte de litote graphique. Aussi l'adresse peut-elle cacher une insulte plus conséquente que par euphémisme l'auteur tait. Le sigle, participant socialement d'une légalisation, force dans ce contexte la légitimation de l'insulte (nous pouvons aussi penser le p.d. comme une parodie du p.d.g.). Enfin, il faut remarquer l'effet visuel du sigle symétrique qu'il est possible de voir comme le logo de l'homosexualité.

La condition pragmatique participe aussi de cette prise de conscience de la rhétorique agressive : nous remarquons que dans l'extrait de *Gros mots* l'invective est interrogative, le locuteur propose différentes identités insultantes à son interlocuteur. L'hésitation montre que l'injurié n'est pas homosexuel, mais la suggestion souhaite contrarier l'adversaire masculin. L'agression prend la forme de l'ironie, selon un procédé interrogatif déjà observé chez Ducharme. Cette rhétorique agressive dévoile le fonctionnement de l'invective homophobe : il s'agit de proposer une identité injuste pour métamorphoser le sujet insulté.

Cette façon d'interroger l'usage est caractéristique du discours romanesque de Ducharme : « Elle marcherait sur l'asphalte comme tout le monde. / Quand on n'est pas écœuré, on est gentil, obéissant. / Être écœuré, c'est avoir envie de crier : « Enculés ! » » (*FCC*, p. 219). « Enculé » a, pour l'auditeur québécois, une connotation française. Si l'usage de ce terme est de plus en plus répandu aujourd'hui, il n'avait pas en 1969, année de la parution de *La fille de Christophe Colomb*, une large diffusion. La situation pragmatique joue par ailleurs sur cette diffraction de la réception. Le vers s'énonce comme une définition[223] de l'expression québécoise « être écœuré », ce qui présume que le poète s'adresse à un lecteur étranger. S'appuyant sur un vocabulaire tout aussi régional (« enculés ») la définition exhibe, par un jeu de miroirs, la dimension sociale du « gros mot ».

[223] Cette démarche rappelle celle adoptée par Michel Leiris dans « Glossaire j'y serre mes gloses » (1939) dans lequel on lit par exemple : « ACADÉMIE– macadam pour les mites ». *Mots sans mémoire*, Paris, Gallimard, 1969, p. 73.

La femme ducharmienne

Socialement, la femme est exclue de l'invective : on souhaite lui épargner les propos outrageant, en tant que victime et même en tant que témoin. Certains débordements l'atteignent néanmoins, si ce n'est la femme elle-même qui revendique la place de l'invectiveur.

Il est attendu que l'attaque d'un homme mette essentiellement en jeu sa virilité, et que cette remise en question passe d'abord par la représentation de l'autre en homosexuel. Sur ce point, la confection de l'invective féminine n'est pas foncièrement différente, dans la mesure où ce sont également les pratiques sexuelles qui sont prises d'assaut par le furieux (ou la furieuse). Cette fois, les mœurs débridées de la cible féminine sont dénoncées, la société ayant en ce domaine des exigences différentes envers l'homme et la femme.

Les répliques choisies dans les romans de Ducharme montrent que les femmes adultères sont les sujets tout désignés de la violence. Le locuteur présume son adversaire en Lilith pour sélectionner le registre de ses invectives : « - Je suis tombé sur une allumeuse, qui m'a flambé ma paye » (*VS*, p. 58), « En bonne chipie pimbêche frustrée, Alberta faisait de plus en plus dans les bonnes œuvres, et elle s'y serait sans doute confite si nos revers de fortune ne lui avaient fait sauter la clôture du ghetto. (*E*, p. 235), « Cloc ! elle a raccroché sec, la cochonne » (*HF*, p. 155), « C'est tous des crosseurs, des maquereaux puis des agace-pissette ! » (*HF*, p. 163), « « - Qu'est-ce qu'elle est donc ? » A *bitch*, a dit Mary, surmontant la contradiction en rigolant : « Pure power ! » » (*VS*, p. 109), « C'est une autre qu'il a dans la peau et c'est ce qui se dégage de lui… Si c'était une catin et qu'elle lui fasse empester le parfum, elle en rirait, elle s'en ficherait » (*GM*, p. 269), « Pour tous les autres je

suis comme toutes les autres, une femme, une peau, une p'lote, l'amour-toujours-l'amour » (*HF*, p. 76). Ces circonstances pragmatiques sont symptomatiques : toutes les insultes sont proférées en l'absence de la femme ciblée. L'invective narrativisée montre que l'enjeu du discours est d'abord de véhiculer l'image péjorative, de renforcer le stéréotype, plutôt que d'engager une confrontation. Ici, « allumeuse », « chipie », « pimbêche », « cochonne », « agace-pissette », « *bitch* », « catin », « peau » ou « p'lote », la femme est indéniablement québécoise. L'étymologie de ces insultes demeure invérifiable, mais nous comprenons que la formation est métaphorique (« agace-pissette »), métonymique (« peau », « p'lote »[224]), archaïque (« catin ») ou dérivée d'un usage anglophone (« *bitch* »). Les invectives sont usuelles dans le langage parlé québécois, bien que certaines risquent de paraître saugrenues à l'étranger. Ainsi, un récepteur peu familier avec les habitudes langagières du Québec voit, par exemple, davantage l'aspect ludique du substantif insultant « agace-pissette ». Ce regard oblique révèle la construction de la violence et amène à penser que, si usuel soit-il, le mot grossier doit son efficacité au contexte de l'énonciation.

Les personnages ducharmiens interrogent les limites de cette réception socialisée en sabotant parfois l'expression attendue : « "C'est un numéro pour amuser les enfants, pas pour être joué par des éteignoirs." Elle a été traitée d'allumeuse mais jamais d'éteignoir. Elle ne revient pas de mon aplomb » (*VS*, p. 173). Créant une brèche dans l'édifice de la réception, le personnage attire l'attention sur le défaut. À « allumeuse », Rémi associe « éteignoir » pour insulter Mary, mettant ainsi l'accent sur le bizarre de la métaphore pyrogène. Cette insistance permet de réinterpréter une proposition de Mille Milles qui semblait de prime abord un truisme, « Une femme, c'est plus grand qu'une allumette » (*NV*,

[224] Céline propose une forme voisine de ce terme dans *Guignol's band* : « Bigoudi goyau ! saloperie ! Je la mangerai toute moi sa cocotte ! je l'apprendrai à rire ! petite pelote de vices ! » (*GB*, p. 406). Notons cependant que l'emploi du terme « pelote » chez Céline fait de la femme une sorte de condensé de vices, alors que chez Ducharme « p'lote » réfère directement au sexe féminin, de sorte que l'invective est métaphorique dans le premier cas et métonymique dans l'autre.

p. 54) : la femme apparaît maintenant de façon tautologique comme une grande allumeuse.[225] L'« aplomb » dont fait preuve Rémi face à Mary suppose la femme comme un adversaire de taille ; ne plus épargner le "sexe faible" lui accorde un certain statut. L'injure se construit sur un postulat d'égalité admis par chacune des deux parties. De fait, Rémi, premier insulté, introduit le combat selon cet engagement proprement masculin : « Dis-moi ce que c'est si tu es homme assez pour le dire à ma face et je vais te montrer si je suis guignol !... » (*VS*, p. 172).

La narration de *La fille de Christophe Colomb* propose diverses variations des stéréotypes sexuels : « Horrible, elle n'intéressait plus les vieux salopes » (*FCC*, p. 101). Cette assertion perturbe l'expression « vieux satyre » (*GM*, p. 253). Ducharme repense ainsi la sexualité d'une invective surfaite, "salope", et introduit un écart dans la matière commune.[226] À ce titre, l'invention suivante impose une ultime caricature du « gros mot » obscène : « Après la messe, il court comme un vrai fou. / Qu'il va la retrouver, son épouse, son spermier. » (*FCC*, p. 125), une note précisant « Par analogie avec cendrier (N. de l'A.) ». La mise en scène de la violence ici n'est pas anodine puisque le néologisme grossier survient « après la messe ». L'équivalence entre l'épouse et le « spermier » découle directement de l'enseignement religieux ; c'est du moins le lien que la narration invite à faire. Il n'y a pas à proprement parler d'invective dans ce passage, mais la présence d'une note infrapaginale signale qu'il impute au lecteur d'activer l'outrage du discours narratif.

---

[225] Le discours du narrateur de *Guignol's band* inspire une vision comparable : « ah ! c'est un petit monstre elle aussi c'est une diablotine ! ah ! la saloperie ! il faut voir les choses... elle tortille ondule le croupion la petite incendieuse... » (*GB*, p. 546)
Le mot « incendieuse », de même que l'insulte « allumette », est formé par dérivation, ici depuis le terme commun " incendiaire".

[226] Encore une fois, *Guignol's band* présente une situation semblable : « Il ressaute affreux ! Il fait scandale... « Tordus ! Tordus ! qu'il nous appelle... Bande de lopes ! Vous avez rien dans la culotte ! Réformés !... n'est-ce pas ?... Réformés ?... » (*GB*, p. 46). Contradictoire, l'algarade présente les adversaires comme des « tordus » attestant ainsi une déviance sexuelle, que réfute pourtant l'invective suivante : « Vous avez rien dans la culotte ! ». Dans ce contexte, la formulation elliptique de "salope", « lope », ne réactive pas l'insulte clichée, comme chez Ducharme elle concourt plutôt à l'effet stylistique en soulignant une fausse rime, entre « lope » et « culotte » : « Bande de lopes ! Vous avez rien dans la culotte ! ».

L'agression narrativisée puis marginalisée dans le paratexte prouve que la violence est moins dirigée vers le personnage de l'épouse que vers le lecteur. L'espace narratif constitue une rencontre métadiégétique, qui invite l'énonciation à traverser les frontières de la fiction.

On peut penser que l'interférence engendrée par les inventions ducharmiennes rend l'invective d'autant plus efficace. Comme le pressent Aaron Kibedi Varga « [...] en général une opposition pure et rationnelle ne cause guère de surprise : elle est dans l'ordre des choses, correspond à nos modes de penser et de sentir, il n'y a rien d'inattendu. La surprise ne naît ni de ce qui est presque synonyme ni de ce qui est radicalement opposé ; elle naît de ce qui est autre, différent ».[227] La surprise chez Ducharme consiste à dériver le banal, pour en montrer l'altérité. Le lecteur est invité à penser l'usage et la formation de la violence d'après un style qui encourage la réflexion, voire l'auto-réflexion, du discours agonistique. Obligeant le récepteur à interroger le processus et les enjeux mêmes de la réception, le discours fait preuve d'une étonnante lucidité. Cette conscience linguistique, ou « surconscience » comme l'a proposé Lise Gauvin[228], qui transparaît dans la composition de l'invective, peut être imputable au contexte particulier de l'édition des textes de Réjean Ducharme. Publié par Gallimard, Ducharme ne peut passer outre la variété de son lectorat. Cette réalité ne peut qu'influencer la matière même de la parole romanesque ; Marie-Andrée Beaudet en fait le constat :

> Profondément québécoise par l'affichage de ses référents linguistiques et culturels et pourtant publiée en France, chez Gallimard, [...] l'œuvre ducharmienne sous ses oripeaux carnavalesques (ou plus précisément « festivalesques » comme l'a proposé P. Popovic) se dresse farouchement contre tous les héritages et toutes les traditions et s'érige, pourrait-on dire, à même les dénis et les débris qu'elle engendre.[229]

---

[227] VARGA, A. Kibedi, *Les constantes du poème. Analyse du langage poétique*, Picard, coll. « Connaissance des langues », Paris, 1977, p. 135.
[228] GAUVIN, Lise, « Introduction », dans *Langagement. L'écrivain et la langue au Québec*, Montréal, Boréal, 2000, p. 8.
[229] BEAUDET, Marie-Andrée, « Entre mutinerie et désertion. Lecture des épigraphes de *L'hiver de force* et du *Nez qui voque* comme prises de position exemplaires de l'écrivain périphérique », *Voix et images*, vol. 27, 1 (79), automne 2001, p. 104.

L'interprétation que Ducharme propose des stéréotypes sexuels abîme leur édifice en poussant à l'extrême leurs procédés constitutifs. La colère des personnages gonfle le cliché au point de le faire éclater. Pour le lecteur québécois, cette destruction perturbe ses habitudes langagières, alors que pour le lecteur étranger, français d'abord, la démesure se veut une source d'interrogation. L'écriture joue avec le lectorat français, elle utilise son regard pour interroger le banal comme l'extraordinaire (est-il possible au Québec d'envisager la femme en « spermier » ? demande la narration), mais elle *se joue* également de lui. Établissant une connivence avec le lectorat québécois, l'écriture enrichit le cliché du Français-qui-ne-peut-comprendre (selon l'idée que « ce sont là choses trop subtiles pour des civilisés » (*NV*, p. 25)). Ducharme sait que tous ses lecteurs ne poseront pas le même regard sur son écriture, et il va même jusqu'à provoquer cet étoilement de la réception en plaçant dans le texte des écarts qui instrumentent le récepteur, comme on met une loupe dans la main de l'enfant éveillé.

*

L'accueil des stéréotypes sexuels par le romanesque se double chez Ducharme d'une perturbation interne du discours. Si le stéréotype s'envisage déjà comme une définition insultante, dans la mesure où il s'agit d'une parole qui nivelle les singularités et encourage les catégorisations, il peut également devenir une figure rhétorique bouleversante. Cette double fonction de la figure usée, comme le montrent Ruth Amossy et Elisheva Rosen, « [d]'une part contribue à l'imposition d'un sens conforme aux normes d'une société donnée, de l'autre elle autorise au gré des rapprochements sémantiques inédits, une remise en cause radicale de l'idéologie dominante ». Lorsqu'il s'insère dans une telle démarche offensive, le lieu commun se définit comme « cliché », expliquent-elles,

> la particularité du cliché par rapport au stéréotype, à la stéréotypie, au préconstruit, au lieu commun ou à la banalité tient au fait qu'il est à l'origine effet de style. Il est métaphore, comparaison, hyperbole dans un univers où le rôle de la rhétorique cesse d'être purement ornemental pour se voir remplacé et réinterprété. En tant que travail sur et dans la langue, la figure est désormais comprise comme le lieu privilégié où un sujet s'exprime dans son unicité, où un texte dévoile un aspect nouveau du réel. Elle est le tremplin du génie créateur, et le haut lieu de la révélation.[230]

Employé selon une stratégie en deux temps, le stéréotype renforce d'abord les croyances doxiques pour ensuite mieux les ébranler. Ainsi, le cliché poussé à l'extrême permet à Ducharme de révéler sa société.

Le voyeurisme célinien

Céline et les « enculés »

Présumer une homosexualité à l'adversaire apparaît aussi chez Céline comme une stratégie gagnante contre l'interlocuteur masculin, que nous reconnaissons dans les exaltations suivantes : « Y a pas cent nègres dedans, mais ils font du bousin comme dix mille, ces tantes! » (*VN*, p. 165), « eh! fiote! arrive, eh! ordure!... » (*CL*, p. 292). « Tantes » et « fiote » sont des invectives usuelles dans le discours moderne français : elles font de l'homosexualité une tare dont on se sert pour démolir l'opposant. Mais, le ton de l'énonciation prouve que l'emploi de ces « gros mots » est trop attendu, qu'ils ont une portée restreinte, malgré leur caractère outrageux. La tonalité du discours montre que le motif homophobe est avant tout une manière de s'exprimer, caractéristique d'un idiome social, plutôt que le fondement d'une morale. En effet, l'insulte homophobe s'insère dans des propositions violentes qui rendent peu cohérent ce registre, puisqu'il voisine par

[230] AMOSSY, Ruth et ROSEN, Elisheva, *Les discours du cliché*, Paris, Sedes/CDU, 1982, p. 65 et 10.

exemple, dans le second extrait, avec l'insulte raciste, « nègres », et dans le troisième avec l'insulte abjecte, « ordure ». Dans ces contextes, la pragmatique évince la sémantique, car le lexique est surtout choisi pour sa teneur agressive. Nous comprenons que la circonstance met en scène des hommes, mais le motif de l'homosexualité, comme celui du racisme ou de l'abjection, paraît relever ici du réflexe. L'agression se fonde sur des préjugés sociaux qui ne sont ni réfléchis ni interrogés dans ce discours.

Un cas particulier se présente dans *Mort à crédit* : « il nous traitait, ce délirant, de tous les noms : Fripons !... Ordures !... Enculés !... » (*MC*, p. 187). Le locuteur fait porter à des enfants le titre d' « enculés » de sorte que l'invective stéréotypée possède ici un référent impropre. Dans *Mort à crédit*, on observe souvent une troublante destruction de la frontière entre le monde de l'enfance et le monde adulte, décloisonnement auquel font écho certaines invectives. L'enfant, acquérant prématurément une sexualité, devient aussi la cible des invectives. Cette situation particulière décuple les enjeux de l'écriture obscène.

Notons que les insultes homophobes se situent autant dans les dialogues, que dans les narrations. Les différents lieux de l'invective sont bien marqués dans cet extrait :

> Voilà comment qu'ils m'ont traité les copains. Ils m'horripilaient tous à la fin ces ratés, ces enculés, ces sous-hommes. « Foutez-moi le camp tous! que je leur ai répondu; c'est la jalousie qui vous fait baver et voilà tout! Mais ce qu'il y a de certain, c'est que tous autant que vous êtes, c'est rien qu'un petit four que vous avez entre les jambes et encore un bien mou! » (*VN*, p. 187)

Dans ce cas précis, lorsque la focalisation est interne, dans la première proposition, la violence demeure banale, elle s'appuie sur des invectives éculées, « ratés », « enculés », « sous-hommes ». Lorsque la pensée est verbalisée, la violence se développe en une phrastique plus complexe, qui ne repose pas sur un noyau lexical insultant, mais plutôt sur un mouvement argumentatif agressif basé sur la métaphore du « petit four ».

Cette exigence de la régénération du stéréotype se confirme ailleurs chez Céline. Le narrateur célinien postule la pauvreté des attaques sexuelles usuelles, puisqu'il s'applique à les renouveler de façon audacieuse. L'insulte usuelle inspire même le néologisme : « je l'ai traité de fiote, enculdosse, et plus ! qu'il avait la bouche incestueuse, etc… tout sadiste-mords-moi… on s'est séparé sur ces mots !... » (*CL*, p. 80), « il me donnerait moi un prix Nobel ?... Ça m'aiderait drôlement pour le gaz, les contributions, les carottes !... mais les enculés de là-haut vont pas me le donner ! ni leur Roy ! à tous les empaffés possibles !... Oui ! les plus vaselinés de la Planète !... certes ! » (*CL*, p. 53). Dans la première situation, la rencontre pragmatique est indirecte. Le narrateur y vante l'éloquence de sa colère passée, mais le témoin soupçonne que le report de la parole ait enflé ces qualités. Prononce-t-on des invectives comme « enculdosse » ou « tout sadiste-mords-moi » ? C'est du moins une circonstance qu'envisage la narration célinienne. Le néologisme repose ici sur une néologie de forme : « enculdosse » est une transformation célinienne de l'argot *encaldossé*, superlatif d'endossé utilisé pour désigner l'homosexuel passif. Faisant du « cul » le pivot du vocable, Céline oriente la sémantique et amène à lire le suffixe « -osse » comme la mise en scène d'"enculé jusqu'à l'os". Le « train » néologique « sadiste-mords-moi… » complète cet imaginaire d'une dimension impérative, qui suppose une forme de propagande homosexuelle. De même, à partir d'« enculés » et de l'argotique « empaffé », Céline invente « les plus vaselinés de la Planète ». Le néologisme implique ici une forme plus relâchée que dans l'exemple précédent, puisque les différents termes de la proposition ne sont pas liés par des traits d'union. La construction ici est moins solide, le syntagme reposant entièrement sur le néologisme « vaselinés », dont la force de représentation n'est toutefois pas négligeable puisque la métonymie de la lubrification évoque la sodomie. Ainsi, comme Sautermeister, nous constatons que « Céline arrive à faire de la poésie avec

les mots les plus honteux du monde et jouer avec l'inexprimable et les tabous ».[231] Les conditions pragmatiques particulières de la parole romanesque peuvent imaginer les contextes les plus improbables, et rendre ainsi effectives des énonciations inhabituelles, ce que le discours agonistique célinien ne manque pas d'exploiter.

La femme célinienne

Dans le discours violent de Céline, la femme, comme l'enfant, a rarement droit à des faveurs, comme le laissent supposer les invectives suivantes : « Ah! mijaurée garce! » (*GB*, p. 333), « Je l'enfermerai moi dis ta cocotte!... » (*GB*, p. 387), « - Grue ! qu'il l'insultait, cabotine ! - Cocu ! Gugusse ! Je ne sais quelle jalousie entre eux... » (*FF*, p. 457), « Ils ont plus la moindre notion... ils beuglent... ils s'injurient... c'est tout... et rendent !... ils dinguent dans les tessons... brang...vzing ! ils s'écorchent... ils hurlent... - Pétasse ! scélérate ! sournoise ! cochonne ! » (*FF*, p. 473), « - Cochon ! maquereau ! - Cabotine ! coureuse ! » (*FF*, p. 491), « il leur criait : « sorcières! sorcières ! »... ses vieilles fesses toutes nues! » (*N*, p. 180). Contrairement aux circonstances présentées par Ducharme, celles-ci ne passent pas par l'esquive, elles supposent l'affront direct de l'adversaire. *Guignol's band* montre même que certaines femmes emploient un lexique insultant qui renforce leur propre stéréotype social. Peindre l'autre femme en « garce » ou en « cocotte » marque la différence : la locutrice clame son innocence face au comportement frivole en accusant l'adversaire. En revanche, le *Voyage au bout de la nuit* présente un exemple d'agression spécifique d'homme à femme : « À l'embarquement de Marseille, je n'étais guère qu'un insignifiant rêvasseur, mais à présent, par l'effet de cette

[231] SAUTERMEISTER, Christine, *Céline vociférant ou l'art de l'injure*, *op. cit.*, p. 80.

concentration agacée d'alcooliques et de vagins impatients, je me trouvais doté, méconnaissable, d'un troublant prestige » (*VN*, p. 117). Comme « spermier » vu chez Ducharme, « vagins » n'est pas une réplique envisageable entre deux femmes, puisque, contrairement à l'invective touchant aux mœurs, celle-ci risque de contaminer la colérique qui se reconnaît dans la métonymie. Cette circonstance particulière implique la rencontre des deux individus sexués, et l'invective établit ainsi une union subversive entre deux forces en lutte, qui repense en quelque sorte la rencontre sexuelle.

La violence dit et dévoile le sexuel, ce qui encourage une forme de voyeurisme chez les deux instances en conflit. Dans sa colère, le locuteur envisage l'autre dans une position qui socialement est reconnue comme péjorative, mais qui est également une source de fantasmes. Il est même possible de penser que la vision qu'inspire l'invective procure au locuteur un plaisir qui le motive à renouveler l'expérience de cette rencontre agonistique. Selon David Décarie, le voyeur est un personnage essentiel dans l'imaginaire célinien :

> Les genres intermédiaires constituent, on le voit, des genres visuels [Note. L'écriture n'est évidemment pas visuelle mais, dans les genres visuels, elle vise à le devenir. Le caractère visuel de ces genres marque d'ailleurs profondément leur forme. L'écriture du ballet est, par exemple, un cas limite où plus rien, sinon de rares paroles, ne doit demeurer de l'écriture lors de la mise en scène.] La pulsion scopique, s'y retrouvant à l'état pur, pousse tous ces genres vers le « peep show ». Il y a en fait trois écrivains chez Céline : le romancier ou le « voyageur », le dramaturge ou le « voyeur », le pamphlétaire ou celui qui se croit « voyant ».[232]

Le voyeurisme n'est d'ailleurs pas étranger à la violence, comme le remarque aussi Décarie « le verbe "mirer" signifie à la fois "voir pour jouir" et "viser pour tuer" ».

L'obscénité, étroitement liée au tabou, suppose une manipulation risquée pour le locuteur, qui se protège en la voilant légèrement, c'est du moins une interprétation possible des détours de la parole célinienne. L'euphémisme est, cependant, faiblement employé, dans la

[232] DÉCARIE, David, *Metaphorai. Poétique des genres et des figures chez Céline*, *op. cit.*, p. 105.

mesure où la référence demeure obscène. Les procédés d'atténuation (les néologismes, les resémantisations insultantes, les détours pragmatiques) ne répondent pas aux exigences de la bienséance, mais ils témoignent de leur influence. Le maniement de la provocation ne se fait pas sans filets, ce qui suppose que le pire provocateur est aussi aux prises avec ses propres peurs et ses propres tabous.

De fait, le mot obscène chez Céline se résume à une peur proprement masculine, celle de la castration :

> les femmes, dont le sexe renonce jamais, se rendent mal compte que chez les hommes, horriblement priapiques, une goutte de pluie, tout recroqueville !... elles s'acharnent après la coquille... le coup monstrueux pour les dames, que les hommes bandent plus ! ainsi je vois pour les chattes la vie qu'elles mènent aux chats coupés ! la mort, s'ils se sauvent pas !... (*N*, p. 396)

La peur de la castration se déploie socialement selon diverses métaphores, que rappelle Simone de Beauvoir :

> Chez l'araignée géante, la femelle porte ses œufs dans un sac jusqu'à ce qu'ils arrivent à maturité : elle est beaucoup plus grande et robuste que le mâle, et il arrive qu'elle le dévore après l'accouplement ; on observe les mêmes mœurs chez la mante religieuse autour de laquelle s'est cristallisé le mythe de la féminité dévorante : l'ovule châtre le spermatozoïde, la mante assassine son époux, ces faits préfiguraient un rêve féminin de castration.[233]

Dans le discours célinien, de la même façon que les « chats coupés » se « sauvent », les hommes semblent faire de l'invective une forme de protection contre la femme castratrice. La figure des « chats coupés » témoigne, certes, d'une peur de la castration, mais fonctionne comme un rappel de l'antisémitisme. Céline désigne en effet dans les pamphlets le Juif comme « coupé » (*BM*, p. 46). Freud l'admet « parmi les coutumes par lesquelles les

[233] BEAUVOIR, Simone de, *Le deuxième sexe, I*, *op. cit.*, p. 53.

Juifs s'isolèrent, celle de la circoncision a toujours produit une impression déplaisante, inquiétante qui s'explique sans doute parce qu'elle rappelle la castration redoutée [...] ».[234]

Par ailleurs, Philippe Muray a bien montré que la position sexuelle de Céline est ambiguë :

> Au moment où Céline s'apprête à apparaître comme écrivain sous un pseudonyme féminin, c'est depuis la position de la grand-mère qu'il regarde le marché des hommes et des femmes, c'est-à-dire depuis un point situé hors du sexuel, autrement dit hors du monde, dans une position de parenté à la fois effacée et surplombante, dans un dépassement du blocage originaire sur la scène du coït parental.[235]

En accord avec la démonstration de Muray, nous constatons que la personnification sexuelle est variable dans le discours violent de Céline puisque celui-ci illustre tant le point de vue de la femme hystérique, que celui de l'homme furieux. Cependant, l'examen de l'invective à caractère sexuel montre que, dans ce registre de langage, l'écriture de Céline marque bien les positions depuis lesquelles sont énoncés les discours violents.

*

L'obscénité désigne généralement les paroles et les images inconvenantes, qui relèvent du domaine sexuel. Néanmoins, il faut rappeler qu'une

> permissivité à l'égard de l'obscène a souvent été considéré comme indispensable à certains moments critiques de la vie collective de la société (dans le cas du carnaval au Moyen Âge, elle devait préparer à l'ascèse du Carême), afin d'assurer une solidarité entre ses membres ou bien de « canaliser de façon inoffensive l'activité occasionnée par une tension émotionnelle dangereuse pour l'individu et cause de bouleversements dans la société ».[236]

---

[234] FREUD, Sigmund, *L'homme Moïse et la religion monothéiste : trois essais*, trad. Cornélius Heim, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1986[1934], p. 184-185.
[235] MURAY, Philippe, *Céline*, Paris, Denoël, 1984, p. 142.
[236] Evans-Pritchard, E.E., *La femme dans les sociétés primitives*, p. 87, citée par HUSTON, Nancy, *Dire et interdire : éléments de jurologie*, *op. cit.*, p. 40.

L'expression de l'obscénité a donc, dans certains contextes, des vertus cathartiques. Il s'agit là d'une fonction spécifique de l'obscène – dont participe peut-être aussi la pornographie – à laquelle répond la violence verbale de façon antithétique.

La transgression de l'interdit confère une puissance provocatrice à la réplique violente. Affichant le secret, l'invective tient lieu de théâtre dans lequel est accueilli l'indicible. Le « gros mot » active en quelque sorte l'obscénité, lui conférant ainsi un pouvoir performatif. Il travaille la gêne entourant l'exhibition pour en faire une arme qui bouleverse l'adversaire. Aussi l'invective participe-t-elle à l'effondrement de la frontière entre le privé et le public, en manipulant les registres de l'obscène. Aucune pudeur ne garantit plus l'intégrité de l'être qui s'expose aux vues de tous, ainsi

> ce qui provoque la honte, c'est précisément la révélation de « ce qui devrait être dissimulé ». Ainsi, l'exposition du soi est assimilée à une exhibition, mais l'image négative entraînant la honte tiendrait à ce que cette exhibition ne serait pas tant celle de la castration qu'une exhibition anale.[237]

De fait, le « gros mot » entraîne un sentiment de honte. Dans les romans de Céline et de Ducharme, le discours ébranle les identités en exposant le défaut : la faiblesse de l'un, la frivolité de l'autre. L'invective grossière révèle les stéréotypes sociaux, souvent en les grossissant par un emploi exagéré.

Les invectives à connotation sexuelle s'inscrivent dans des situations dérivées de la « scène de ménage ». Cette situation apparaît, chez Roland Barthes, comme fondatrice de l'échange violent :

> Il a toujours vu dans la « scène » (ménagère) une expérience pure de la violence, au point que, où qu'il l'entende, elle lui fait toujours *peur*, comme à un gosse paniqué par les disputes de ses parents (il la fuit toujours, sans vergogne). Si la scène a un retentissement si grave, c'est qu'elle montre à nu le cancer du langage. Le langage est impuissant à fermer le langage, c'est ce que

[237] LARGUÈCHE, Évelyne, *L'effet injure. De la pragmatique à la psychanalyse*, *op. cit.*, p. 121.

> dit la scène : les répliques s'engendrent, sans conclusion possible, sinon celle du meurtre; et c'est parce que la scène est tout entière tendue vers cette dernière violence, qu'elle n'assume cependant jamais (du moins entre gens « civilisés », qu'elle est une violence essentielle, une violence qui jouit de s'entretenir : terrible et ridicule, à la manière d'un homéostat de science-fiction. [...]
>
> Il tolérait mal la violence. Cette disposition, quoique vérifiée à chaque instant, lui restait assez énigmatique ; mais il sentait que la raison de cette intolérance devait être cherchée de ce côté-ci : la violence s'organisait toujours en scène : la plus transitive des conduites (éliminer, tuer, blesser, mater, etc.) était aussi la plus théâtrale, et c'était en somme cette sorte de scandale sémantique à quoi il résistait (le sens ne s'oppose-t-il pas de nature à l'acte ?) ; dans toute violence, il ne pouvait s'empêcher de percevoir bizarrement un noyau littéraire : combien de scènes conjugales ne se rangent-elles pas sous le modèle d'un grand tableau de peinture : la Femme chassée, ou encore *La Répudiation* ? Toute violence est en somme l'illustration d'un stéréotype pathétique, et, bizarrement, c'était la manière tout à fait irréaliste dont se décore et s'encombre l'acte violent – manière grotesque et expéditive, active et figée à la fois – qui lui faisait éprouver pour la violence un sentiment qu'il ne connaît en aucune autre occasion : une sorte de sévérité (pure réaction de clerc, sans doute). [238]

La scène domestique métaphorise en quelque sorte la violence de l'amour,[239] les ébats deviennent alors débats. Au-delà du jeu de mots, la rencontre violente est souvent très proche de la rencontre sexuelle. Expérience transitive, l'invective est jugée virile, car elle emploie les mots comme « des objets phalliques exhibés en signe de défi ».[240] La violence engage une lutte pour le pouvoir dans laquelle s'affrontent deux agents qui sont à tour de rôle actif et passif. Ainsi, les actants ne sortent pas indemnes des scènes d'invectives : à chaque fois, leur pouvoir est mis en jeu. L'invective sexuelle rend plus explicite ce procédé, qui néanmoins est toujours inhérent à la rencontre agonistique.

---

[238] BARTHES, Roland, *Par lui-même, Œuvres complètes IV, op. cit.*, p. 732-733.

[239] Nietzsche conçoit que l'amour contient une guerre : « J'envie Bizet parce qu'il a eu le courage de cette sensibilité, une sensibilité qui jusqu'à présent n'avait pas trouvé d'expression dans la musique de l'Europe civilisée – je veux dire cette sensibilité méridionale, cuivrée, ardente... [...] C'est enfin l'amour, l'amour remis à sa place dans la nature ! Non pas l'amour de la « jeune fille idéale ! » Pas trace de « Senta-sentimentalité » ! Au contraire l'amour dans ce qu'il a d'implacable, de *fatal*, de cynique, de candide, de cruel – et c'est en cela qu'il participe de la *nature* ! L'amour dont la guerre est le moyen, dont la *haine mortelle* des sexes est la base ! Je ne connais aucun cas où l'esprit tragique qui est l'essence de l'amour, s'exprime avec une semblable âpreté, revête une forme aussi terrible que dans ce cri de Don José qui termine l'œuvre : « Oui, c'est moi qui l'ai tuée / Carmen, ma Carmen adorée ! ». NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm, *Le cas Wagner suivi de Nietzsche contre Wagner*, trad. Jean-Claude Hémery, Paris, éd. du Trident, 1988 [1888], p. 16.
Dans cette perspective, l'invective ne s'oppose pas à l'amour, elle l'investit.

[240] LARGUÈCHE, Évelyne, *L'effet injure. De la pragmatique à la psychanalyse*, *op. cit.*, p. 151.

Conclusion de la première partie

Le doute

Le déploiement de l'invective usuelle dans les romans de Céline et de Ducharme a mis en lumière certains phénomènes essentiels. L'examen des substantifs proposés comme « performatifs de l'insulte » a révélé que si ces termes offrent l'avantage d'être facilement reconnus en tant qu'invectives, ils ne garantissent pas une bonne réception au message violent. En outre, il est apparu dans l'écriture de Réjean Ducharme que la figure clichée assure la vraisemblance du discours, mais qu'elle peut aussi faire l'objet d'une manipulation.

Dans le contexte particulier de la fiction, l'invective exhibe le procédé créatif essentiel au combat verbal. L'étude de quelques bribes du discours de Louis-Ferdinand Céline a, quant à elle, montré deux stratégies constitutives de la rencontre agonistique : l'hyperbole et l'indifférence. Des analyses ont permis de penser qu'une répartition spécifique des invectives se fait entre la narration et les dialogues, ce qui aménage des espaces de réception. Le discours de Céline et celui de Ducharme combinent la représentation sociale et la manipulation de la matière doxique à des fins esthétiques.

Contrairement aux « performatifs de l'insulte », la négativité associée aux « gros mots » ne porte pas sur des sujets péjoratifs par nature, puisque l'abjection, ainsi que le sexuel, impliquent une interprétation du monde :

> L'abjection – carrefour de phobies, d'obsession et de perversion – partage la même économie. Le dégoût qui s'y laisse entendre ne prend pas l'aspect de la conversion hystérique : celle-ci est le symptôme d'un moi qui, excédé par un « mauvais objet », s'en détourne, s'en expurge et le vomit. Dans l'abjection, la révolte est tout entière dans l'être. Dans l'être du langage. Contrairement à l'hystérie qui provoque, boude ou séduit le symbolisme mais ne le produit pas,

> le sujet de l'abjection est éminemment productif de culture. Son symptôme est le rejet et la reconstruction des langages.[241]

Le « gros mot » participe d'une exhibition. Il se réalise dans le dire (entendu ici en tant que référence), « dans l'être du langage », explique Kristeva. Le motif de la scatologie par exemple relève en soi de l'expression puisque la scatologie se définit comme ce qui *se dit sur* les excréments. Et ce « dire » rend abject la défécation, en soi naturelle. Le passage de la sphère privée à la sphère publique, le dévoilement du secret et l'expression de l'indicible apparaissent comme sources de l'abjection, mais sont également sources de fantasmes pour le voyeur. L'invective s'avère un passage à l'acte. Son expression crée l'abject ou l'obscène. Foncièrement impudique, la violence verbale se joue des phobies et des fragilités humaines. Exprimant le rejet, l'abject se révèle favorable au projet agressif de l'invective.

Les invectives relevant de la grossièreté étaient attendues comme peu inventives. Pourtant, il s'avère que même au plus près de la représentation sociale, les auteurs font preuve de créativité. Le discours violent réfère à un imaginaire commun en exploitant les phobies et les tabous les plus fondamentaux, mais des ruptures viennent ponctuellement perturber les prévisions de la lecture. Cela dit, il y a peu d'équivoques possibles, car les conditions d'efficacité de l'invective sont garanties par la négativité unanimement admise des termes usuels privilégiés. Toutefois, les brouillages stratégiques provoqués par les jeux de l'écriture de Louis-Ferdinand Céline et de Réjean Ducharme sont là pour rappeler que la grossièreté est la conséquence d'un consensus, qu'il est toujours possible de faire éclater.

---

[241] KRISTEVA, Julia, *Pouvoirs de l'horreur : essai sur l'abjection*, *op. cit.*, p. 57.

Les stades de l'invective

« C'est le stade oral-anal ; tout le monde parle pour se faire chier. »

Réjean Ducharme, *L'hiver de force.*

Nous remarquons que notre investissement des textes de Céline et de Ducharme suit une progression significative. Il nous semble que les différentes formes de l'invective usuelle évoluent selon une dynamique qui rappelle les « stades » d'investissement du monde par l'enfant établis par Freud, énoncés ainsi :

> Nous appelons *stade oral* le premier en date de ces stades prégénitaux, celui durant lequel, grâce au mode d'alimentation du nourrisson, c'est la zone buccale érogène qui prédomine dans ce qu'on peut appeler l'activité sexuelle de cette période de la vie. Au second stade, apparaissent les pulsions *sadiques* et *anales* qui coïncident certainement avec la dentition, le développement des muscles et la maîtrise des fonctions du sphincter. D'intéressantes observations ont été faites touchant cette surprenante période. Le troisième stade est le *phallique*, celui durant lequel le membre viril, ou ce qui lui correspond chez la fillette, prend dans les deux sexes une importance qui ne saurait être négligée. Nous avons réservé à l'organisation définitive le nom de *stade génital* ; c'est celui qui s'établit après la puberté et où l'organe génital féminin, longtemps après l'organe viril, s'affirme enfin.[242]

Nous avons compris que les motifs du dégoût, de la déficience et de la cruauté offrent aux « performatifs de l'insulte » une affectivité abjecte fondamentalement liée au gustatif (que nous avons pris en son sens le plus large). Cette émotivité correspondrait à une première période, pensée comme une manifestation particulière du « stade oral ». De fait, la composition intrinsèquement péjorative des « performatifs de l'insulte » en fait des invectives primaires, préhensibles et univoques ; elles impliquent une énonciation et une réception simple, quoique nous ayons vu que les auteurs ne se contentent pas toujours de ce premier degré sémantique.

---

[242] FREUD, Sigmund, « L'angoisse et la vie instinctuelle », dans *Nouvelles conférences sur la psychanalyse*, *op. cit.*, p. 130.

Les mots obscènes qui déclinent les registres de l'abjection s'envisagent déjà comme une étape seconde, ils concordent avec le « second stade », celui des « pulsions sadiques et anales ». L'utilisation du sale et de la scatologie à des fins de provocation suppose un degré de risque plus élevé. D'une part, ces lieux du tabou ne possèdent plus une affectivité universelle, de sorte que leur emploi ne s'assure jamais d'échapper au malentendu. D'autre part, la manipulation du tabou, si elle implique l'acquisition d'un pouvoir dans la transgression, n'est pas sans danger pour le locuteur, qui risque à chaque attaque d'abîmer son identité. Ces obstacles demandent une maturité au discours ; celui-ci devient plus « mordant », s'il faut créer un parallèle avec la remarque de Freud, qui constate que ce stade coïncide avec le développement de la dentition.

Les invectives à connotation sexuelle incluent quant à elles les deux derniers stades : le « phallique » s'exprime dans les violences à caractère homophobe, alors que les attaques contre la femme engagent une rencontre que l'on peut penser répondre aux exigences du « stade génital ». La rencontre violente s'apparente dans ces situations à la relation sexuelle selon des rapports tantôt sadiques, tantôt masochistes, selon la nature de la situation d'énonciation. Il s'agit de la circonstance la plus audacieuse de l'invective, dans laquelle se forme une union compromettante pour les deux parties, qui mettent en jeu leur position. L'invective atteint ainsi une forme d'affectivité ultime dans le romanesque discursif.

DEUXIÈME PARTIE

LA RESÉMANTISATION INSULTANTE

Les paramètres étudiés

Les variables

L'étude de l'invective usuelle a démontré que si le choix d'un vocabulaire intrinsèquement péjoratif facilite la compréhension du message agressif, il n'assure pas inconditionnellement la réalisation de l'acte de langage. De fait, la réception de la violence verbale dépend beaucoup du contexte de l'énonciation. On pourrait même dire de l'instant énonciatif. En outre, les variables sociales et temporelles influencent la communication, mais des données plus spécifiques telles que la personnalité du sujet, la conjoncture particulière de l'échange et l'environnement de la réception conditionnent l'interprétation de la violence. L'étude de l'énonciation agressive s'avère difficile à circonscrire. Cependant, le cadre romanesque offre l'avantage de fixer les conditions d'efficacité, de sorte qu'il permet une analyse relativement stable du procédé, quoique le regard de l'observateur placé en dehors de la diégèse jette invariablement un voile sur l'interprétation.

La liberté sémantique

L'invective est avant tout perçue et assumée comme telle, à un instant donné. L'évaluation constitue le cœur de cet acte d'énonciation. Ainsi, sont susceptibles de fonctionner pragmatiquement comme des invectives des énoncés qui n'intègrent pas forcément des invectives usuelles. L'invective ne saurait donc se réduire à un échantillonnage de phrases insultantes, à une somme de figures locales. Si le contexte de l'énonciation est indéniablement violent, le vocabulaire de l'invective peut être

pratiquement illimité. L'étude du vocabulaire inattendu de la violence éclairera cette relation entre la sémantique et l'univers de la réception.

La gradation du vocabulaire

Afin d'explorer les différentes situations d'énonciation possibles dans le contexte romanesque, nous proposons d'observer une démarche qui tient compte d'une gradation du point de vue de l'originalité des termes ; les invectives étudiées possèdent différents degrés d'inventivité, évalués en fonction de leur usage plus ou moins répandu. La resémantisation injurieuse d'un lexique neutre peut être conséquente d'un usage social exclusif, mais il peut être le produit d'une instance imaginative, plus ou moins fertile. La présentation suivante souhaite témoigner de ce mouvement créatif en engageant une progression croissante, déterminée par les attentes de la lecture.

Le blasphème

« Vous ne jurerez point faussement par mon nom, car vous profaneriez le Nom de votre Dieu ».

Lévitique, XIX, 12.

« Quiconque blasphème le nom de Yahveh, toute la communauté le lapidera ».

Lévitique, XVI, 24.

Le blasphème célinien

De prime abord, le blasphème dans les romans de Céline semble s'en tenir essentiellement à la représentation des interjections les plus banalement employées :

> - Maître, ô très cher Maître ! votre opinion ! deux mots !
> - Mais foutre Dieu je n'en ai pas !
> - Oh que si Maître !
> - Sur quoi, du diable ?
> - Sur notre jeune littérature !
> - Cette immonde vieillerie ? palsambleu, elle n'existe pas ! bredouillage fœtal ! (*R*, p. 20)

> Tous les journaux, titres... comme ça !... leurs ploutacrates droite aussi épilos que leurs cocos. Bopa compagnie ! vous direz : ma viande c'est facile !... je fais l'union sacrée, à ravir !... conservateurs et moscovites !... « on l'empale t'y ?... pardi !... tudieu !... il est fait pour !... » (*CL*, p. 61)

« Pardi », « tudieu » et « palsambleu » sont des jurons qui ont été usuels dans la société française à des époques différentes. La rencontre des jurons vieillis (« pardi ») ou des jurons archaïques (« tudieu » et « palsambleu ») et de la modernité du contexte a pour effet de mettre en relief les conditions de la réception. Ce sont des expressions euphémiques du blasphème, qui témoignent de son histoire. Par exemple, l'interjection « palsambleu ! », qui signifie "par le sang de dieu", accorde des attributs physiques à Dieu, et « pardi », qui contracte la formule "par Dieu", jure par le nom de Dieu ; ces deux attitudes sont

considérées comme des hérésies par la religion catholique, mais le langage trouve des détours pour exprimer l'émotion tout en échappant à la sanction. Dans l'écriture de Céline, ces atténuations apparaissent plutôt comme des indicateurs sociaux que des marques de pudeur de la part de l'auteur.

L'invective religieuse est peu représentée dans les romans de Céline. Cette sélection s'avère dans une certaine mesure représentative de l'usage de la grossièreté en France et s'explique du fait que la séparation entre l'Église et l'État s'est faite tôt dans l'histoire de la France, davantage qu'au Québec par exemple, de sorte que la puissance de l'invective religieuse n'est pas la même dans les deux sociétés. Il est intéressant de noter que cette tendance se remarque aussi dans d'autres pays d'Europe : en Espagne, les principaux domaines de l'invective sont le sexuel et le scatologique, contrairement à l'Italie qui privilégie le domaine religieux.[243]

Céline place le blasphème dans des situations peu banales où est diversement utilisé le registre religieux. Le fragment de *Rigodon* met en scène Céline et un disciple, qui souhaite que l'auteur s'exprime sur la nouvelle littérature. Le narrateur commence par marquer son émotion avec un blasphème original, qui suppose une activité sexuelle à Dieu, « foutre Dieu ». Puis, il reste dans le même champ sémantique en traitant son interlocuteur de « diable », pour terminer avec un juron vieilli « palsambleu ». Le motif religieux crée donc une cohérence dans le discours agressif de l'auteur, de sorte que le blasphème ne se présente plus comme la simple expression d'une émotion spontanée. Il s'agit d'une construction, présentée en tant que telle. Il en va de même avec le fragment de *D'un château l'autre*, dans lequel le narrateur se plaint du portrait que le journalisme peint de lui.

[243] DRESCHER, Martina, « Eh Tabarnouche c'était bon. Pour une approche communicative des jurons en français québécois », *loc. cit.*, p. 155.

Présenté en bouc émissaire malléable, il affirme permettre « l'union sacrée » entre les conservateurs et les moscovites. Puis, imitant un vieux parler populaire, il rime la critique, « on l'empale t'y ?... pardi !... !». Dans ces conditions, le juron « pardi », ainsi que « tudieu » avec lequel il crée une unité, paraît démodé. L'effet énonciatif est cocasse, voire amusant. Le blasphème célinien participe au traitement ironique du sujet religieux : « Bible, as-tu menti, nom de Dieu ? » (*FF*, p. 308).

Le milieu militaire est un autre lieu qui accorde au blasphème une place particulière dans son discours. Selon Sautermeister, les « injures correspondent en effet au mode de communication privilégié de la caste militaire comme on le voit traditionnellement dans les satires de la vie de caserne dont *Casse-pipe* fait indéniablement partie ».[244] De fait, par moquerie du monde militaire, l'invective devient dans *Casse-pipe* un véritable mode de communication. La mise en scène hyperbolique suppose que c'est l'invective qui conditionne les rapports entre les grades. Les rôles, les places, les positions s'échangent d'une situation à l'autre, le but étant d'établir un rapport hiérarchique et inégalitaire à des fins de domination. La satire du milieu militaire passe aussi par l'exagération de leur jargon, ce qui encourage des néologies de forme issues du blasphème :

> Saoul moi ? Saoul que je serais ça oui, pardon ! Si je la renfouinais ma colère ! Alors que tu pourrais causer que ça serait du saoul ! Tonnerre du tonnerre de Dieu si je la renfouinais ma colère ! (*CP*, p. 47)
>
> Mais voilà le sous-officier qui sursaute. Un coup de soif qui l'étrangle encore.
> - Mon quart ! Mon quart ! Nom d'une braise ! Mon quart à la botte ! (*CP*, p. 89)
>
> T'es plus con que mes bottes ?
> - Oui, brigadier.
> - Rien de rien ?
> - Non, brigadier...
> - Enfant du Bon Dieu de malheur !
> Sous les telles trombes de la flotte, rincées, fondues dissolues, c'étaient des paroles en bouillie qui retombaient dans le noir, mornes, flasques, ça réagissait pas du tout... (*CP*, p. 33)

[244] SAUTERMEISTER, Christine, *Céline vociférant ou l'art de l'injure, op. cit.*, p. 103.

> - À la poudrière ?... Planton ? Ah ! il étouffe le Rancotte ! Suffocation ! la pou ?... pou ?.. que vous dites ? Personne l'a relevée ? Mais nom de Dieu de juterie de foutre ! Mais, brigadier, mais j'entends dingue ! Pas relevé la poudrière ? (*CP*, p. 82)
>
> Une fois retassés dans le corps de garde ce ne fut pas fini la séance. Il nous remis ça, Rancotte, en rugissements et menaces, toujours sur notre dignité.
> - Rhoo ! Rhoo ! Aaa ! qu'il faisait. Mais c'est la mort du service ! Positif ! Pas Dieu possible ! Des nom de Dieu de maquereaux de trous de cul pareils ! Brigadier ! Brigadier ! Rhoo ! Rhââ !... Il s'en étranglait de pression de colère. (*CP*, p. 84)

Les blasphèmes rendent le style très dynamique. Les jeux d'écriture reconstruisent les formules blasphématoires selon des alliances inédites qui cisèlent la sémantique usuelle : « Tonnerre du tonnerre de Dieu », « Nom d'une braise », « Enfant du Bon Dieu de malheur », « nom de Dieu de juterie de foutre ». Notons que l'expression « Des nom de Dieu de maquereaux de trous de cul pareils », exceptionnellement, n'est pas exclamative : le blasphème a dans ce cas une fonction adjectivale, ce qui aggrave la négativité du terme « maquereaux ». Cette situation pragmatique est caractéristique du blasphème au Québec, mais elle semble originale chez Céline, et peut-être redevable d'un emploi archaïque. La segmentation du blasphème permet de composer autour d'un noyau thématique des expressions plurivoques. La nouvelle forme blasphématoire intensifie la sémantique qui recouvre ainsi la vivacité essentielle à l'outrage. Pourtant, l'enjeu de la néologie est d'abord ludique ; le religieux fait l'objet d'une manipulation, mais sa portée est montrée comme limitée : « ça réagissait pas du tout ». La parole romanesque se plaît à travailler un lexique jadis provocant, mais rappelle que le blasphème n'a désormais plus, en France, les mêmes propriétés.

Ducharme et le sacré

« En hiver
Calvaire !
Ça glisse
En crisse !
En 'tites claques
Tabarnaque !
Ça descend
En sacrament ! »

Comptine populaire québécoise

Les sacres

L'injure religieuse est l'une des formes de la violence verbale les plus répandues au Québec. Le blasphème y est appelé sacre ; « pour les Québécois, sacrer, verbe intransitif, signifie familièrement « jurer, blasphémer » ».[245] Le blasphème prend une forme particulière : les objets et les lieux du culte (le calice, le ciboire, le tabernacle, l'hostie), utilisés de façon déplacée, servent la violence verbale. Le sacre québécois se compose donc essentiellement de termes dont la sémantique est repensée, et ce nouveau sens y est aussi lexicalisé comme invectivant.

La prédominance du motif religieux s'explique par l'histoire singulière du religieux au Québec, où clergé, justice et politique se fondent en une masse dominatrice, voire tyrannique :

> Tout porte à croire que le développement du sacre en Nouvelle-France comme en France d'ailleurs n'est pas imprégné d'une peur de Dieu mais plutôt du désir d'enfreindre des restrictions socialement établies. Il est probable que le sacre ait existé au Québec bien avant le milieu du XIXe siècle, mais son expansion et toute la créativité lexicale ou stylistique qui en découle coïncide avec la mainmise du clergé sur toutes les institutions touchant les francophones.[246]

---

[245] PICHETTE, Jean-Pierre, *Le Guide raisonné des jurons*, *op. cit.*, p. 27.
[246] VINCENT, Diane, *Pressions et impressions sur les sacres au Québec*, Montréal, Office de la langue française, 1982, p. 33.

L'équation, longtemps problématique, entre le social et le religieux fait en sorte que pratiquement toute révolte et toute provocation impliquent la religion ; « [a]u Québec, notre réalité sentait l'encens et il pleuvait de l'eau bénite »[247], explique métaphoriquement Gilles Charest. Il n'est donc pas surprenant que le Québécois puise dans son quotidien religieux l'inspiration de sa colère :

> Presque tous nos jurons, presque tous, viennent d'un Petit catéchisme catholique appris par cœur, récité quotidiennement à la maison, puis à l'école, condition sine qua non d'une insertion dans la société unanime des pratiquants et de la même participation du culte.[248]

Avant la Révolution tranquille (en 1960), le Clergé catholique a mainmise sur l'éducation, de sorte qu'il contrôle aussi le "bon langage". Ainsi, sacrer devient une manière de protester contre le pouvoir exercé par le clergé. Nous comprenons que l'attaque est moins dirigée contre la divinité que contre l'instance sociale ; la violence s'avère insolente, avant d'être blasphématoire.

En cette période de bouleversements sociaux, l'invective religieuse participe à la cristallisation de l'identité nationale : « [d]ans l'enthousiasme de cette révolution, on voulut oublier les interdits et on se prit à croire, à cause de la particularité du juron québécois, qu'il était un élément important de notre culture ».[249] En 1960, le Québécois se distingue d'abord par sa langue, et certains voient le sacre comme une composante identitaire. La littérature québécoise, qui se définit aussi à cette époque, récupère elle-même le sacre :

> Cette habitude beaucoup plus prononcée dans les couches populaires avant la révolution tranquille gagna alors d'autres groupes, dont les intellectuels nationalistes qui en émaillèrent stratégiquement leurs discours et leurs écrits comme des symboles du réveil national.[250]

---

[247] CHAREST, Gilles, *Le livre des sacres et blasphèmes québécois*, Montréal, L'Aurore, 1974, p. 61.
[248] LACROIX, Benoît, introduction à PICHETTE, Jean-Pierre, *Le Guide raisonné des jurons*, *op.cit.*, p. 9.
[249] PICHETTE, Jean-Pierre, *Le Guide raisonné des jurons*, *op.cit.*, p. 17.
[250] HARDY, René, « Ce que sacrer veut dire ; à l'origine du juron religieux au Québec », dans DELUMEAU, Jean, *Injures et blasphèmes*, Paris, Imago, coll. « Mentalités », 1989, p. 99.
L'œuvre de Ducharme caricature de différentes manières cette « habitude », notamment dans *L'hiver de force*.

Les sacres s'intègrent au mode d'expression québécois d'une façon autonome, ce qui rend leur évolution indépendante des usages en vigueur dans les autres sociétés, en France notamment. L'étoilement des registres de l'invective religieuse a le sens d'une émancipation et il donne naissance à une grande quantité de dérivés. Ouvrir le blasphème à une multitude de formes entraîne aussi une diversification de ses fonctions. Ainsi, dans le discours littéraire québécois, la représentation du sacre participe d'un nouveau réalisme, qui lève le voile sur un usage indésirable, mais non moins représentatif, du discours québécois.

La production de Réjean Ducharme entretient avec la littérature nationaliste des années soixante des relations ambiguës. Voisinage, caricature, fuite ou querelle, telle est la nature des rencontres entre l'œuvre de Ducharme et la littérature québécoise. L'étude de l'invective religieuse dans les textes de Ducharme fait apparaître, pour sa part, une relation de fraternité avec la littérature québécoise des années soixante. À ce titre, l'écriture de Ducharme rend compte des différentes fonctions occupées par le sacre dans le discours québécois. De fait, la charge émotive du sacre est variable, elle détermine la nature de l'assertion. Mille Milles propose sa propre grammaire du sacre :

> Il marche vite en hostie. Elle pédale vite en hostie. C'est une hostie de belle pièce de théâtre. Vous avez le sens de l'humour en hostie. Laisse-moi tranquille, mon hostie. Elles courent vite en hostie. Voilà que mon hostie de fusil s'est enrayé ! Voilà pour l'emploi du mot hostie, qui varie en genre et en nombre avec le mot auquel il se rapporte, quand il n'est pas employé adverbialement. (*NV*, p. 44)

Nominatif, adjectival ou verbalisé, le sacre origine d'une colère.[251] Dans ces énonciations, il sert de superlatif :

[251] Néanmoins, selon la tonalité de l'émotion, le sacre peut accentuer une énonciation laudative, comme dans l'affirmation : « Christ que vous êtes belle !... » (*D*, p. 209).

> Le jour se lève, il entre, il a mon portrait, il accomplit avec son atroce minutie sa besogne pour me désigner, me coincer, me coffrer dans les relents du canapé où je fais mes prières (maudite ordure de Christ de dégénéré, ah là ah tu vas y goûter là mon pété, mon effrontée calamité, mon petit Christ de sale, de mental, de frustré foireux) (*D*, p. 147).

La narration de *Dévadé* associe les sacres à des « performatifs de l'insulte » (« dégénéré », « calamité », « mental », « frustré ») et à des « gros mots » (« ordure », « sale », « foireux ») pour composer l'agression. Ici, les expressions blasphématoires augmentent l'affectivité de la réplique, mais il est significatif de voir qu'elles se trouvent isolées entre des parenthèses qui marquent les différents lieux de la parole. La première partie du discours se distingue, par une littérarité quasi caricaturale – « me coffrer dans les relents du canapé » –, de la seconde qui, par contraste, développe de façon exagérée le blasphème. Cet aspect est même métaphorisé, car la tirade est ironiquement désignée comme une « prière ». Le discours séquentiel tranche : les « sacres » ne contaminent pas toute l'écriture, ils sont bien contenus dans certains espaces où ils peuvent servir la démonstration.

Dans d'autres cas, les sacres s'accumulent entre eux, pour composer l'interjection violente : « S'il ne ronflait pas nous pourrions facilement croire qu'il est mort. – L'appartement 408, hostie de calice ! » (*O*, p. 168) ; « Elle est fâchée, mais elle n'est pas surprise. / Il la suivait comme à reculons. Tabarnak d'asti ! » (*FCC*, p. 129). Cette présentation particulière pourrait assimiler le blasphème au juron. Cependant, nous observons que, dans ces situations pragmatiques, le sacre contribue à la coordination des interlocuteurs, à la structuration de l'échange verbal. En effet, Martina Drescher[252] remarque que dans certaines circonstances, les sacres ressemblent sous plusieurs aspects à des marqueurs discursifs. Tout en gardant une nuance expressive ou affective, le sacre indique la clôture d'une unité discursive. Les expressions blasphématoires ne doivent donc pas toutes être

[252] DRESCHER, Martina, « Eh Tabarnouche c'était bon. Pour une approche communicative des jurons en français québécois », *loc. cit.*, p. 138.

considérées comme des jurons. Au Québec, ces exclamations relèvent d'une condition pragmatique particulière. Elles n'engagent pas une énonciation autonome ; au contraire, elles encouragent la rencontre.

Cet usage de l'invective religieuse est souvent considéré comme spécifiquement québécois. Pourtant, nous trouvons la proposition suivante chez Céline : « y avait encore des meubles, cristi ! » (*FF*, p. 436). Cette construction exceptionnelle ne se trouve nulle part ailleurs dans l'œuvre de Céline. Le blasphème « christ » subit une euphémisation typique de l'usage québécois. « Cristi », euphémisme religieux très familier au Québec, pourrait être la réactualisation d'une expressivité oubliée en France.

En effet, l'interjection existe aussi chez Flaubert : « Te rappelles-tu comme il nous était à charge l'an passé. Crrrrristi oui, comme dit le tourlourou »[253], Michelet : « Alors c'est vous, Pierre-Édouard ! Christi ! Louise ne me parle que de vous »[254], et Raymond Queneau : « Cristi, s'écria silencieusement Valentin, au fait c'est vrai, suis-je bien dans le train pour Paris ? ».[255] L'extrait de la correspondance de Flaubert fait référence à l'œuvre *Le tourlourou* de Varin, de sorte que cet emploi oblique laisse entendre que l'expression est peu courante. Toutefois, les passages pris chez Michelet et Queneau témoignent d'un usage semblable à celui que l'on trouve chez Céline, et qui correspond à celui du Québec, selon lequel le blasphème se rapproche des marqueurs discursifs. Il apparaît donc que tous les emplois dérivés du blasphème ne sont pas spécifiques au locuteur québécois.

Néanmoins, les discours de Flaubert, de Michelet ou de Queneau ne respectent pas la même tonalité que celui de Ducharme. Dans la littérature française, le blasphème (emprunté dans

---

[253] FLAUBERT, Gustave, et SAND, George, *Correspondance, Tome I*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1984[1838], p. 35.
[254] MICHELET, Claude, *Des grives aux loups*, Paris, Robert Lafond, coll. « Presses Pocket », 1996 [1979], p. 260
[255] QUENEAU, Raymond, *Le Dimanche de la vie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2003 [1952], p. 64.

le discours de Flaubert, populaire dans celui de Queneau ou régional dans celui de Michelet) produit un effet d'étrangeté qui accroît l'intensité de l'idiome, alors que dans la littérature québécoise, pour obtenir le même effet, il faut recouvrir, voiler, l'usage – trop – commun pour mieux le dévoiler ensuite.

L'intention énonciative

Dans les extraits des textes de Ducharme, sacrer s'entend d'abord comme un usage grossier du langage, au même titre que l'obscénité ou l'abjection. Nous comprenons que le motif religieux n'est qu'un prétexte à la violence verbale. Il ne cherche plus à provoquer spécifiquement quelque instance religieuse. Le sacre apparaît une habitude langagière qui possède socialement une valeur provocatrice, mais dont la source n'est plus le tabou du sacré. Devenu un motif vide, le religieux porte en lui une histoire, mais il a oublié ses origines : « Le sacre, équivalent de juron religieux (Guiraud), est l'utilisation du vocabulaire religieux à des fins interjectives. Le mot est vidé de son sens et n'appelle pas directement la divinité ou les choses sacrées ».[256] Dans la société québécoise, le sacre est une invective dont l'usage tend à oublier la polysémie.

Les textes de Ducharme témoignent de cette perte, ici avec ironie :

> Hélas ! lancé trop fort, mon espèce de télégramme tombe sur la tablette du petit jésus de plâtre. Pour le récupérer, Asie Azothe devra se lever, courir jusqu'à l'encoignure et faire là un bond d'une couple de pieds. Bras tendu, elle saute. Catastrophe ! Frappé, Notre Seigneur Jésus-Christ chancelle, penche, quitte son juchoir, s'écrase avec fracas. Ses bras ouverts sont rompus. Détachée, sa tête roule dans l'allée. La craie de la maîtresse s'immobilise, sa tête vire de bord. Les dégâts sacrilèges font tomber de la bouche de la grosse valétudinaire une avalanche de menaces de vengeance divine. Debout, regardée par tout le monde, la coupable n'a pas été dure à trouver.
> - À genoux, petite simoniaque ! Et les bras en croix !

[256] VINCENT, Diane, *Pressions et impressions sur les sacres au Québec*, *op. cit.*, p. 36.

> Asie Azothe s'est fait haranguer avec tant de mépris, de véhémence et de solennité que, ouvrant grand la bouche et plissant les paupières, elle se met à pleurer. (*O*, p. 157)

L'océantume met en scène un décor qui réfère aux écoles de rang, soit les petites écoles de campagne au Québec, sur lesquelles régnaient une « maîtresse » et « un petit jésus de plâtre », statuette religieuse à laquelle toute la classe vouait un culte enfantin. L'épisode est raconté dans un langage truffé de formulations québécoises, « encoignure » (désignant le coin), « une couple de pieds » (traduction littérale de *a couple of feet*, selon le système impérial anglo-saxon), « dure à trouver » (signifiant difficile à trouver), qui participent à la création d'un univers romanesque québécois. Le motif religieux fait l'objet d'un discours indirect dans lequel les désignations faussement enfantines, « la tablette du petit jésus de plâtre » et « Notre-Seigneur-Jésus-Christ », sont déjà blasphématoires. Asie Azothe, coupable d'une offense à la divinité (ayant par sa faute perdu la tête), subit une crucifixion symbolique, qui rappelle les punitions longtemps infligées aux écoliers québécois. Le sommet de l'ironie tient néanmoins à cette réplique de la maîtresse rigoriste « - À genoux, petite simoniaque ! », ne voyant pas le blasphème dans son propre discours. Cette histoire raconte la situation très fréquente du puritain que l'ignorance et la bêtise rendent blasphémateur, également dénoncée dans la blague suivante : « Un père de famille se vantait ainsi : « J'ai onze garçons puis j'en ai pas un crisse[257] qui sacre ! » ».[258]

L'incident raconté dans *L'océantume* rappelle que l'intention énonciative joue un rôle capital dans l'interprétation du blasphème. Le sacre est une violence complexe qui suppose des degrés dans l'agression, selon la relation établie par la parole. Lorsqu'il se confond avec le juron, le sacre n'implique pas de destinataire. Il est l'expression directe d'une

[257] Orthographe euphémique de *Christ*.
[258] PICHETTE, Jean-Pierre, *Le Guide raisonné des jurons*, *op.cit.*, p. 45.

émotion vive et incontrôlable. Sa force agressive est alors relativement faible. En revanche, le sacre peut être une forme de provocation. Dans le cas où il injurie la divinité, ou l'autorité religieuse, la faute est jugée très grave. Cet usage, qui implique pourtant un blasphémateur pieux dans la mesure où son offense suppose la foi en la divinité, est représenté dans certaines légendes québécoises, dont *La chasse Galerie*[259], qui reconnaissent au blasphème un pouvoir maléfique. L'usage moderne suppose plutôt le blasphème comme une provocation sociale ; il s'agit alors moins d'outrager la divinité que la société. Le blasphémateur est alors un impie cherchant à bouleverser l'ordre social :

> Donc, deux temps dans ces causes immédiates du juron. Le premier temps participe d'une certaine volonté consciente de s'affranchir des cadres traditionnels de l'autorité religieuse, et d'une ignorance plus ou moins certaine de la portée de la question, tant du côté de l'authenticité des faits qui le provoquent que du côté de la valeur de l'outil employé, le juron lui-même. Le second temps relève plutôt de l'inconscience que de l'ignorance et les jurons proférés pendant ces mouvements d'humeurs sont le plus souvent involontaires.[260]

Cette explication de Jean-Pierre Pichette concerne exclusivement le juron, mais l'étude de la violence verbale dans les textes de Ducharme nous amène à penser qu'elle décrit également la portée variable de l'invective religieuse au Québec.

Le discours de Ducharme suppose une grande lucidité face à l'utilisation du blasphème au Québec. À ce titre, certaines variations orthographiques rompent de façon éclatante les attentes du lectorat québécois : « - Squel sbon spourboire ! Stabarnak ! » (*HF*, p. 175), et « Asti ! Kâliss ! Sibouair ! Kriss ! Tabarnak ! » (*FCC*, p. 61). Ces jeux phonétiques paraissent respecter la définition de l'onomatopée, telle que l'envisage Charles Nodier :

---

[259] Rappelons que dans cette légende, des bûcherons font un pacte avec le diable pour voyager à une vitesse prodigieuse dans un canot d'écorce volant, leur permettant de rejoindre leur « blonde » pour une soirée à Lavaltrie. Pour revenir sain et sauf, « il s'agit tout simplement de ne pas prononcer le nom du bon Dieu pendant le trajet et de ne pas s'accrocher aux croix des clochers en voyageant ». BEAUGRAND, Honoré, *La chasse-galerie*, Montréal, BQ, 1991, p. 22.

[260] PICHETTE, Jean-Pierre, *Le Guide raisonné des jurons*, *op.cit.*, p. 93.

> Indépendamment des mots formés par imitation, il y a dans les langues un très-grand nombre de mots qui, sans avoir la même origine, n'en sont pas moins composés très-naturellement, et doivent être rapportés à la même figure, c'est-à-dire à l'onomatopée, littéralement, fiction de nom.
>
> Par exemple, chaque touche vocale étant appropriée à deux ou trois sons particuliers, on ne s'étonnera pas que le nom de ces touches ait été construit sur les sons auxquels elles étoient affectées. C'est ce que j'appellerai langue mécanique. Ainsi la lettre labiale B a désigné initialement dès le commencement des langues l'organe qui la forme.
> Les lettres dentales D et P ont caractérisé les dents.
> Les lettres gutturales G et K expriment universellement l'idée de gorge et de gosier.
> La nasale N indique le nez.
> La lettre L a été consacrée à la langue, parce qu'elle est le plus liquide des sons que la langue forme, et que la langue, pour la prononcer, ne faisant qu'agir contre la voûte du palais, en paroît d'abord la seule touche et le seul agent.[261]

La genèse du langage mise en scène par Nodier pourrait expliquer la naissance particulière de certains blasphèmes ducharmiens. La première proposition tirée de *L'hiver de force,* dominée par une allitération de la consonne fricative [s], pourrait s'avérer un pastiche du célèbre vers de Racine « Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes ? ».[262] Devenue onomatopée, la parole blasphématoire naît « très-naturellement » sifflante et venimeuse chez Ducharme. La seconde chaîne blasphématoire prise dans *La fille de Christophe Colomb* est dominée par deux allitérations, l'une autour de la voyelle antérieure [a] et l'autre, de la consonne sourde [k]. La première allitération rend la proposition mélodieuse, sorte de parodie[263] du chant religieux. La répétition de la consonne sourde semble produire,

---

[261] NODIER, Charles, *Dictionnaire des onomatopées*, Mauvezin, T.E.R. (Trans-Europ-Repress), 1984 [1808→1828].

[262] RACINE, Jean, *Andromaque*, Acte V, scène dernière, *Œuvres complètes I. Théâtre – Poésie*, Présentation, notes et commentaires de Raymond Picard, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1950 [1667], p. 300.

[263] Avec Jean-Pierre Moussaron nous pensons que « par-delà l'acception commune de "caricature", ou, celle déjà plus précise, d'"imitation burlesque d'une œuvre sérieuse" (Le Robert) », il faut prendre la parodie en "un double sens, intensif". Le premier sens identifié par Moussaron nous semble convenir à l'écriture de Ducharme, soit « celui que T. W. Adorno prête à cette notion, impliquant, au-delà de la dérision, un dévoilement du code représentatif utilisé et, partant, un fort décalage ironique dans l'emploi des tournures – sens induit à partir du théâtre de Beckett : "... la parodie est l'utilisation des formes à l'époque où elles sont impossibles. Elle montre cette impossibilité et change ainsi les formes". [Note. Dans T. W. Adorno, « Pour comprendre *Fin de partie* », *Notes sur la littérature*, tr. S. Muller, Paris, Flammarion, 1984, p. 221. Par ailleurs l'utilisation de la notion de « code » renvoie, bien entendu, aux analyses et emplois que Barthes en a distingués et déployés dans *S/Z*, Paris, Le Seuil, 1970, d'abord p. 25-28 et *passim*.] ». Voir MOUSSARON, Jean-Pierre, *Limites des Beaux-Arts I. À défaut – la littérature, op.cit.*, p. 29-32. Le « dévoilement du code représentatif » semble le geste fondateur de l'écriture du blasphème développée par Ducharme. La distance

quant à elle, une sonorité accusatrice qui appuierait le motif religieux. La reproduction allusive des sons fait résonner le texte et fait reluire les vocables pour décloisonner l'expérience du banal. Comme le personnage de Fériée, l'écriture de Ducharme a « un petit cheveu sur la langue et [une] coquetterie dans l'œil » (*E*, p. 214). Ces *ratés* permettent de prononcer de nouvelles cohérences et de poser un nouveau regard sur le quotidien.

La représentation du sacre trahit l'appartenance sociale des textes ; et ce réalisme réserve des surprises au lecteur étranger. De fait, le témoin ignorant des usages québécois voit toute la bizarrerie de cette pratique. La resémantisation propre aux sacres perd à ses yeux sa visibilité sociale, et l'opération peut même lui sembler amusante. Ce ne sont pas ces destinataires profanes que mettent en scène les livres de Réjean Ducharme, puisque dans les situations d'énonciation imaginées dans la fiction, les actants de l'échange reconnaissent la valeur agressive des sacres ; toutefois, selon des schémas de réception "imprévus", les lecteurs étrangers peuvent s'imposer comme des témoins extradiégétiques, et leur vision modifier alors la portée de l'invective romanesque. Pour faire éprouver au lecteur québécois ce sentiment d'altérité, le texte ducharmien amalgame des jeux phonétiques et des formes de représentation qui bouleversent les conventions.

*

Roger Caillois montre que le sacré se manifeste essentiellement par des prescriptions et des interdits :

> Il se définit comme le « réservé », le « séparé » ; il est mis hors de l'usage commun, protégé par des prohibitions destinées à prévenir toute atteinte à l'ordre du monde, tout risque de le détraquer et d'y introduire un ferment de trouble. Il apparaît donc essentiellement négatif.

---

prise par le discours, ici au moyen de divers jeux phonétiques, pose sur la pratique un regard nouveau qui démasque son fonctionnement intrinsèque. Ducharme montre que le blasphème s'inscrit dans le système religieux et révèle ainsi la nécessité de la norme.

Cette rigueur suscite une affectivité paradoxale puisque le sacré repousse et fascine à la fois, explique-t-il encore :

> La scission du sacré produit les bons et les mauvais esprits, le prêtre et le sorcier, Ormazd et Ahriman, Dieu et le Diable, mais l'attitude des fidèles envers chacune de ces spécialisations du sacré révèle la même ambivalence que leur comportement à l'égard de ses manifestations indivises. [...]
>
> à l'autre pôle du sacré, le démoniaque, qui en a reçu en partage les aspects terribles et dangereux, suscite à son tour des sentiments opposés de recul et d'intérêt, l'un et l'autre également irraisonnés. Le diable, par exemple, n'est pas seulement celui qui châtie cruellement les damnés dans l'enfer, c'est aussi celui dont la voix tentatrice offre à l'anachorète les douceurs des biens de la terre.[264]

Lieu essentiel du tabou, le sacré dessine des limitations effrayantes, mais également séduisantes. Pour contrer cette attirance dangereuse, et préserver son équilibre, le social prévoit des espaces de fuite. Le carnaval, la fête païenne, s'envisage ainsi comme un pilier de la structure sociale. La fête encourage l'évacuation des frustrations, l'expression du chaos, selon un processus essentiel qui doit ultimement conduire à une purification :

> La fête, en effet, ne comporte pas seulement des débauches de consommation, de la bouche et du sexe, mais aussi des débauches d'expression, du verbe ou du geste. Cris, railleries, injures, va-et-vient de plaisanteries grossières, obscènes ou sacrilèges, entre un public et un cortège qui le traverse (comme au second jour des Anthestéries, aux Lénéennes, aux Grands Mystères, au carnaval, à la fête médiévale des fous) assauts de quolibets entre le groupe des femmes et celui des hommes (comme au sanctuaire de Déméter Mysia près de Pellana d'Achaïe) constituent les principaux excès de la parole.[265]

Libérée de ses tensions, la société, renouvelée, assure le maintien de ses lois. L'invective, comme l'orgie ou le festin, participe donc d'une logique de l'excès. Contenue dans les lieux de la fête, l'invective devient cathartique. Pourtant, la violence ne se laisse pas si facilement circonscrire, et elle déborde fréquemment les domaines purificatoires qui lui sont réservés.

---

[264] CAILLOIS, Roger, *L'Homme et le sacré*, Paris, Gallimard, 1950, p. 131 et 42.
[265] CAILLOIS, Roger, *L'Homme et le sacré*, *op. cit.*, p. 160.

À ce titre, le blasphème s'avère un lieu particulier de la souillure. Le sacré détermine le pur et l'impur, l'acceptable et l'inacceptable. Dans la société occidentale moderne, subtilement gouvernée par les exigences de la religion catholique, le blasphème provoque une corruption, une indignité, proche de l'obscénité : « [a]u même titre que le fornicateur ne pouvant réfréner ses pulsions sexuelles, le blasphémateur reste celui qui ne jugule jamais son langage, qui ne distingue pas suffisamment ou qui refuse de distinguer le sens sacré de la parole parce qu'il ne maîtrise pas ses mouvements de colère ou de haine ».[266]

Au terme de l'analyse du blasphème chez Céline et chez Ducharme, il apparaît que l'invective religieuse dénature les procédés de la prière, de la parole sacrée. Elle perturbe le système religieux en prenant à rebours les exigences de son langage performatif. De fait, l'institution religieuse, comme l'institution juridique, accorde à de telles énonciations une valeur particulière. À l'image de la parole de Dieu qui possède un pouvoir d'intercession (nous pensons, entre autres, à la formule « Seigneur, je ne suis pas digne de te recevoir, mais dis seulement une parole et je serai guéri »), la prière s'envisage comme une communication spirituelle qui attend une réaction. En effet, le verbe prier,

> [...] d'abord *preier* (881) est issu du latin médiéval *precare* (VIe s.), réfection du latin classique *precari* « supplier (un dieu, un homme) », verbe déponent employé dans diverses constructions au sens de « demander (que, que ne pas) » et employé à la première personne *precor* pour « je te prie, je vous prie » ; *precari* a aussi le sens affaibli de « souhaiter ». Ce verbe est dérivé de *prex, precis* « demande, prière », avant la période classique, plus courant au pluriel *preces*. Ce dernier est un nom d'action radical, de genre animé, féminin (comme *lux* « lumière », *nex* « mort », *vox* « voix », etc.), ancien terme du vocabulaire juridique et religieux. Il appartient à une racine indoeuropéenne °*prek'*– « demander ». [267]

La définition étymologique d'Alain Rey rappelle la familiarité du religieux et du juridique en ce qui a trait aux « énoncés performatifs ». Prier accomplit l'événement de la prière. Cette parole performative, dans la mesure où elle attend un effet, trouve son négatif dans le

[266] CABANTOUS, Alain, *Histoire du blasphème en Occident*, *op. cit.*, p. 38.
[267] REY, Alain (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, *op. cit.*, *sub. verbo.*

blasphème. On attribue un pouvoir performatif bénéfique à la prière, et maléfique au blasphème ; et « cette part considérable accordée au blasphème tient à l'importance de la Parole et du Nom dans la religion révélée ».[268] Céline repense les habitudes de façon à renouveler un usage du blasphème qui s'est perdu en France. Il réactive ainsi l'outrage dont le sens a été oublié. Et Ducharme, comme Prévert (qui écrit « Notre-Père qui êtes aux cieux, Restez-y »), se joue de l'association du blasphème et de la prière : « je vous salis Marie pleine de bière » (*D*, p. 56) ou « Notre Père qui êtes odieux, qui êtes le vide qui a horreur de la nature, la mienne plus que les autres » (*D*, p. 35). Son écriture du sacre participe même de la satire du fidèle, au point de conférer à certaines invocations une connotation blasphématoire : « Saint-Jean Baptisse prothésez notre rasse ! Saint-Zozeph donné-nous des femmilles nombleuses ! Saclé-Cœur éclairai-nous ! Dieu des Armées accordai-nous la pet ! Sainte-Jeanne-Dak sauver la France » (*E*, p. 117). La phonétique des *Enfantômes* montre la prière comme une « prothèse », une béquille pour l'homme (ici spécifiquement québécois), dont l'altruisme hypocrite est trahi par la grammaire défaillante qui ramène tout à la première personne. Les zézaiements de l'écriture rendent la parole pieuse bizarre, voire impie, dans la mesure où ils l'apparentent aux blasphèmes euphémiques. L'aveuglement auquel conduisent les sacerdoces est montré chez Ducharme comme la première source de la violence. Si l'écriture de l'invective à caractère religieux témoigne des singularités de l'outrage blasphématoire, il faut aussi penser que les romans de Ducharme donnent à voir la violence de l'adepte inconscient, du fanatique que la foi rend dangereux.

---

[268] CABANTOUS, Alain, *Histoire du blasphème en Occident*, *op. cit.*, p. 12.

Les surnoms insultants

Le surnom peut être une forme particulière de l'injure. De fait, l'injure s'envisage comme une nomination injuste ; fondamentalement, elle « dépossède les êtres de ce qu'ils ont de plus précieux, leur nom, pour leur en attribuer un autre ».[269] Il s'agit de redéfinir l'adversaire en l'affublant d'un nom inconvenant, mais néanmoins représentatif de sa personnalité. Insulter encourage donc une perte d'identité au profit d'une gémellité illégitime. En un sens, le surnom procède de la même façon que le blasphème, puisqu'il s'avère un emploi interdit du nom, mais cette fois l'outrage porte sur un sujet humain plutôt que divin. Toucher le nom, c'est aussi dans une certaine mesure toucher au corps. Le surnom insultant résulte d'une montée en tension qui suppose une gradation de l'atteinte au nom, depuis sa déformation volontaire, pratiquée dans la polémique, jusqu'au surnom qui se substitue au nom, que les écrits de Céline illustrent abondamment.

Céline et les surnoms

Dans les romans de Céline, l'écriture du nom participe de la transposition autobiographique, comme le résume ici Johanne Bénard dans la perspective du travail d'Henri Godard :

> Dans un premier temps, la question de l'identification du narrateur l'amène à considérer celle du surnom. D'abord désigné par un patronyme (Bardamu dans *Voyage au bout de la nuit*), le narrateur, dans *Mort à crédit*, dans *Casse-pipe* et dans *Guignol's band*, n'a plus qu'un prénom (Ferdinand), mais ce prénom est à la fois celui de Bardamu et l'un de ceux de l'auteur. L'ellipse permettrait ainsi, selon Godard, une « identification progressive ». Car, à partir de *Féerie pour une autre fois*, c'est l'ensemble des noms de l'auteur (les prénoms de Louis et de Ferdinand comme les noms de Destouches et de Céline) qui s'inscrira dans le roman. Dans *Casse-pipe* et dans *Guignol's band*, on trouve non seulement une « semi-identification » (le seul prénom de l'auteur), mais encore une abondance de surnoms. Cette question du surnom réapparaît au

[269] HUSTON, Nancy, *Dire et interdire : éléments de jurologie*, *op. cit.*, p. 89.

> moment où Godard s'intéresse aux noms propres des derniers romans. Il soutient qu'au moment de l'exil et du procès, Céline aurait, dans ses romans – en l'occurrence dans *Féerie pour une autre fois* –, déformé les noms de personnages publics pour éviter les poursuites en diffamation, mais qu'il aurait à partir de 1957, recommencé à donner en clair ces noms tout en continuant d'utiliser les noms « maquillés », qui seraient devenus alors des surnoms [...] ».[270]

Jeux de masques et caricatures, les surnoms s'avèrent un procédé essentiel à l'écriture célinienne. L'auteur les utilise tant pour créer son personnage que pour *croquer* ses contemporains. Le procédé participe de la logique générale de l'onomastique dans le romanesque célinien :

> Pour n'avoir qu'un pseudonyme, Céline ne se joue pas moins des noms de ses personnages, et tout particulièrement de celui de son personnage principal. C'est de cette façon que le sujet célinien serait innommable. Et irresponsable ? On pourrait invoquer ici les hypothèses de Jean Starobinski (sur le pseudonyme stendhalien), selon lesquelles « le pseudonyme exclut le parjure » et est foncièrement lié à « une parfaite dynamique de l'irresponsabilité » : celui que le nom ne désigne pas ne pouvant avoir à répondre de quelque accusation.[271]

Le pseudonyme permet l'énonciation voilée, et le surnom suppose une esquive semblable. Le surnom insultant rend le sujet partiellement méconnaissable ; il désigne indirectement la cible. L'invective est dite à demi-mot, de sorte que le discours compte essentiellement sur le *pathos* pour être efficace. L'agressé, qui se reconnaît dans le surnom, active lui-même l'insulte. Ainsi déresponsabilisé, le pourfendeur peut faire preuve de mauvaise foi et refuser de cautionner l'attaque. De fait, étudiant l'antonomase à la suite de Nelly Flaux[272], Johanne Bénard voit que le texte célinien privilégie « la réflexion à la troisième personne et l'incise qualitative » :

> Plus exactement, le nom de qualité utilisé dans la réflexion à la troisième personne, comme l'exclamation en *a parte* à propos d'un tiers, constitue en quelque sorte la base du discours

---

[270] BÉNARD, Johanne, « Quand nommer c'est surnommer : Céline onomaturge », dans BÉNARD, Johanne, Martine LÉONARD et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE (dir.), « Les noms du romans », *Paragraphes*, 10, 1994, p. 76.
[271] BÉNARD, Johanne, *L'inter-dit célinien*, *op. cit.*, p. 152.
[272] FLAUX, Nelly, « L'antonomase du nom propre ou de la mémoire du référent », *Langue française*, 92, décembre 1981, p. 26-45.

> polémique : dans les pamphlets, le Juif est dénoncé le plus souvent à un tiers. Dans *Casse-pipe*, cette construction se retrouve dans les discours des supérieurs, qui « engueulent » le bleu sans s'adresser directement à lui. Ces derniers usent des noms de qualité comme de la troisième personne pour garder le subalterne en dehors de l'échange verbal et nier sa capacité de locuteur, son droit à la réplique [...][273]

Dans les situations qui nous intéressent, la narration substitue au nom véritable de l'adversaire une désignation qui devient une sorte de *surmoi* ; l'insulte souhaite modifier la structure psychique pour agir sur le moi de l'ennemi. Pour cerner le procédé, il faut isoler un moment particulièrement évocateur. Nous choisissons un extrait dans lequel le narrateur s'en prend aux autres écrivains, ici à Louis Aragon, Elsa Triolet et Jean-Paul Sartre :

> Faut dire... je serais d'une Cellule, d'une Synagogue, d'une Loge, d'un Parti, d'un Bénitier, d'une Police... n'importe laquelle !... je sortirais des plis de n'importe laquelle !... je sortirais des plis de n'importe quel « Rideau de fer »... tout s'arrangerait ! sûr ! dur ! pur !... d'un Cirque quelconque !... comme ça que tiennent Maurois, Mauriac, Thorez, Tartre, Claudel !... et la suite !... l'abbé Pierre... Schweitzer... Barnum !... aucune honte !... et pas d'âge ! Nobel et Grand-Croix garantis ! Même croulants, fondants, urineux « honoraires », « Emblèmes des Partis » ! Juanovicistes ! ça va !... tout va ! n'importe quoi vous est permis sitôt que vous êtes bien reconnu clown ! que vous êtes certainement d'un Cirque !... vous êtes pas ? malheur ! pas de Chapiteau ? billot ! la hache !... Quand je pense le « chapiteau » que j'avais ! qu'Altman qui me traite à présent de sous-chiure, de lubrique vendu monstre, honte la France, Montmartre, Colonies et Soviets, se rendait malade à bout de transes, l'enthousiasme, l'état où le mettait le « Voyage » !... pas « in petto » ! non ! du tout ! dans le « Monde » de Barbusse !... aux temps où Mme Triolette et son gastritique Larengon traduisaient cette belle œuvre en russe... ce qui m'a permis d'y aller voir en cette Russie ! à mes frais ! pas du tout aux frais de la princesse, comme Gide et Malraux, et tutti quanti, députés !... vous voyez si j'étais placé ! je vous mets les points sur les i !... un petit peu mieux que l'agent Tartre ! crypto mon cul ! miraux morbac ! à la retraite rien qu'à le regarder ! je remplaçais Barbusse ! d'autor ! les Palais, Crimée, Securit ! l'U.R.S.S. m'ouvrait les bras ! j'ai de quoi me la mordre !... ce qui est fait est fait, bien sûr !... l'Histoire repasse pas les plats !... ils se sont rabattus sur ce qu'ils ont pu, ce qu'ils ont trouvé !... sous-sous-délavures de Zola !... (*CL*, p. 30-31)

Le premier mouvement argumentatif repose sur une massification des ennemis. Convaincu qu'il refuse toutes les appartenances (politique, littéraire, sociale, religieuse), Céline déploie un singulier généralisant qui permet de contenir la multitude dans « une Cellule », « une Synagogue »... « un Cirque quelconque ». Dans cette mise en scène, tous se valent aux yeux du personnage de Céline, ou plutôt, pas un ne vaut mieux que l'autre. Respectant une

[273] BÉNARD, Johanne, « Quand nommer c'est surnommer : Céline onomaturge », *loc. cit.*, p. 83.

rhétorique de la caricature, l'écrivain agglutine ses contemporains en une masse informe qu'il déteste de façon unanime, à l'exception de Zola, que la formule « sous-sous-délavures de Zola » envisage comme un comparant prestigieux, ce qui se confirme quand on sait que le seul discours élogieux prononcé par Céline a été consacré au père du naturalisme.[274] Le second mouvement argumentatif consiste à aplanir les différences en confondant les antagonistes en un pluriel dépersonnalisant : « même croulants, fondants, urineux "honoraires" ». Cette rhétorique encourage la génération de types, d' « Emblèmes » (*d'em-blêmes* ?), qui marquent la dilution des idoles en une figure exsangue. La *sur-nomination*, entendue comme le renversement outrageux de la récompense, procède de cette pluralisation insultante. Affublé d'un nom motivé par une cohérence du signifiant et du signifié, l'individu perd sa singularité au profit d'une nomenclature (personnelle toutefois) du péjoratif. Geste d'une renaissance, la (re)baptisation des ennemis suppose la conceptualisation[275] de leur identité. Naissent ainsi trois nouvelles figures : « Tartre », « Larengon » et « Mme Triolette ».

L'imagination haineuse de Céline crée des associations dont l'usage méthodique fait oublier l'excentricité. Ainsi, le tænia est un parasite (à connotation scatologique) devenu éloquent dans le discours célinien : « est-ce que le tænia était sûr que je touchais de l'argent des Allemands ? ça l'a-t-il empêché de l'écrire, l'afficher dans *Les Temps modernes* pour être sûr qu'on me fusillerait !... » (*R*, p. 211). Le terme ne s'avère pas une invective lexicalisée. Toutefois, Céline se plaît à l'utiliser selon une logique qui le postule comme une évidence. De fait, le ton de l'énonciation n'est pas explicitement invectivant ; au contraire, il tend à rendre la formulation naturelle et légitime. La stratégie apprend au

---

[274] CÉLINE, Louis-Ferdinand, « Hommage à Zola » (1933), cité dans BEAUJOUR, Michel et THÉLIA, Michel, *Louis-Ferdinand Céline*, L'Herne, *op.cit.*, p. 23-27.
[275] Cette explication se calque, bien sûr, sur la genèse du langage selon Nietzsche (voir *supra)*.

lecteur à reconnaître Jean-Paul Sartre derrière la nomination du « tænia ». La désignation injurieuse, comme le nom ordinaire, conserve sa valeur référentielle dans toutes les propositions de cet univers de discours. La désignation est permanente et propre au sujet de la violence. Le « t » du tænia fait même fourcher la langue (de vipère ?) de Céline chaque fois qu'il prononce le nom de Sartre, irrémédiablement devenu Tartre.

Pour composer le surnom d'Elsa Triolet, traductrice en russe du *Voyage au bout de la nuit*, le système outrageant de Céline s'amuse à renverser, pernicieusement, les procédés du surnom affectueux : le nom devient ainsi « Triolette ». Le surnom féminin se compose en effet souvent sur le suffixe *–ette*. La tonalité du discours célinien crée une distance qui incite à interpréter comme ironique l'affection intrinsèque à ce type de surnom. Le discours polyphonique se veut essentiellement vexant puisqu'il fait jouer le rapport de séduction pour porter le coup. La suffixation permet également la rime puérile et injurieuse : la graphie comme la sonorité rapprochent Triolette de toilette. Le discours de Céline remarque, bien sûr, l'anagramme et en donne la clé : « la Triolette aux cabinettes !... » (*CL*, p. 148).

Le surnom d'Aragon se lit, quant à lui, comme un mot-valise, selon la définition qu'en donne Lewis Carroll. C'est-à-dire que Céline, ne pouvant décider de l'ordre d'énonciation de ce que nous pensons être la harangue, l'Aragon (dérivé de L. Aragon), le hareng et l'engoncé[276] les prononce simultanément, ce qui produit Larengon. Le surnom ainsi chargé a de surcroît une connotation de plat provincialisme, pour ridiculiser et désamorcer le romantisme du nom d'Aragon.

[276] Rappelons que dans *Gilles*, Drieu La Rochelle peint Aragon sous les traits peu flatteurs de Cyrille Galant (affront auquel Aragon répond en représentant à son tour Drieu en Aurélien dans le roman du même nom). Il nous semble que l'insulte « engoncé », entendue dans Larengon de Céline, fasse écho au « Galant » de Drieu.

Les causes de l'hostilité envers Elsa Triolet et Aragon ne sont pas totalement explicitées ; seul le coûteux séjour en Russie, occasionné par la traduction du *Voyage au bout de la nuit*, est évoqué par Céline. On sait cependant qu'Aragon, communiste, travaille pour l'Association des écrivains et artistes révolutionnaires lorsque Elie Faure insiste pour que Céline rejoigne le groupe. Dans un article du *Monde* intitulé « À propos de L'Église – À Louis-Ferdinand Céline, loin des foules », Aragon demande à Céline d'employer son influence pour rallier les masses… malgré ses idées sur les Juifs, précise-t-il. Il est possible que cet événement amène Céline à en faire « Larengon » à partir de *Féerie I*, mais il faut également penser que la haine de Céline repose souvent sur des prémonitions qu'échafaude le narrateur : « J'ai l'air de rien je vois dans mes murs ! l'avenir ! le passé ! les méchants ! Je vous transmets ! alors ? mes propres murs ! tout d'avance ! […] Moi je vois tout ! Moi je vois les gens !... Je vois les épandeurs ! les pandeuses !... Je vois Ciboire et sa Pharisienne !... Je vois François en souliers de satin… le fœtus Narte et Larengon !... » (*FF*, p. 132). L'expérience du passé pousse Céline à présumer de l'avenir ; et cette clairvoyance l'amène à identifier les « épandeurs », les « méchants », qui, comprenons-nous, risquent de le *salir* et de le faire *pendre*.

La rencontre indirecte fait parfois oublier, dans la fiction, le nom légitime (nous pensons entre autres à Claudel que Céline nomme « Ciboire », pour épingler le catholique en lui, à Gaston Gallimard qu'il appelle « Achille » ou à Jean Paulhan dit « Loukoum », dont la nomination se veut antisémite, Céline l'accusant de protéger des Juifs). L'origine des surnoms n'étant pas toujours établie, ceux-ci risquent d'apparaître énigmatiques. En effet, Céline prend plaisir à insérer ces surnoms dans des situations d'invectives rapportées, c'est-à-dire que l'injurié n'est pas forcément présent au moment de l'agression, et l'auteur ne prenant pas la peine de l'identifier de façon univoque, il est possible que certains surnoms

perdent avec le temps leur référent. Il s'agit là d'un sommet de l'injure : le moment où le nom disparaît au profit du surnom insultant, comme une négation totale de l'individu.

*

Dans ces premières situations, il apparaît que c'est parce qu'ils se sont prononcés sur le collaborationnisme ou sur l'antisémitisme de Céline que certains écrivains s'attirent les foudres du narrateur. Mais, le motif pécuniaire est aussi souvent en cause. Les lettres adressées par Céline à ses éditeurs, Denoël et Gallimard, confirment cette dynamique. Céline s'envisage comme « un excellent placement, rien de plus, rien de moins »[277], et cette conviction, dont il joue avec rouerie dans ses lettres, lui permet non seulement de demander des comptes tout au long de sa carrière d'auteur, mais de mettre en doute les calculs de ses protecteurs: « J'irai compter avec vous et l'huissier ce que vous avez réellement en magasin ».[278]

La première dichotomie identifiée par Céline est celle qui oppose les écrivains aux éditeurs : « Au total, si vous regardez bien, vous verrez nombre d'écrivains finir dans la dèche, tandis que vous trouverez rarement un éditeur sous les ponts… n'est-ce pas cocasse ?... je parlais de tout ceci à Gaston l'autre jour, Gaston Gallimard… et Gaston en connaît un bout, vous pensez ! » (*EY*, p. 10). Pour accuser les éditeurs d'avarice, Céline postule l'état précaire de tous les écrivains ; mais, la généralité de ce constat semble avoir uniquement des fins argumentatives, car ailleurs ce postulat ne tient plus :

> Naturalisé mongol… ou fellagah comme Mauriac, je roulerais auto tout me serait permis, en tout et pour tout… j'aurais la vieillesse assurée… mignotée, chouchoutée, je vous jure !... quel train de maison ! je pontifierais d'haut ma colline… je donnerais d'énormes leçons de Vertu, de jusqu'au-boutisme tonnerre de Dieu ! la mystique !... je me ferais tout le temps téléviser, on verrait mon icône partout !... l'adulation de toutes les Sorbonnes !... la vieillesse ivresse ! je

[277] ROBERT, Pierre-Edmond, *Céline et les éditions Denoël 1932-1948*, Paris, Imec Éditions, 1991, p. 35.
[278] ROBERT, Pierre-Edmond, *Céline et les éditions Denoël 1932-1948*, *op. cit.*, p. 120.

> serais né à Tarnopol-sur-Don, je ferais moyenne deux cents sacs par mois rien que du *Voyagski* ! Altman viendra pas me réfuter ! ni Triolette, ni Larengon !... (*CL*, p. 80)

La dichotomie principale se subdivise une première fois pour opposer Céline lui-même aux écrivains, et celle-ci se découpe une seconde fois pour mettre en avant ceux que le narrateur présume Juifs (il faut entendre cette désignation en un sens très large dans la mesure où, ici, Céline désigne d'abord une forme d'altérité qui, selon lui, fascine et pousse à l'adoration). Céline considère sa situation financière comme injustement mauvaise ; il est convaincu que les *autres* jouissent d'une vie confortable. En un conditionnel marquant l'humour célinien, le personnage rêve d'avoir une situation enviable, un grand « train de maison », une « vieillesse assurée », une vie « télévis[ée] », comme ceux qui, juifs selon lui, ont reçu le « don » d'une *autre* naissance. Le discours romanesque fait ici écho à une pensée autrement développée dans les pamphlets. Céline, fidèle en cela à l'un des topoï de l'antisémitisme, accroche aux patronymes l'identité juive qu'il présuppose garante de succès. La filiation, le clan, argumente-t-il, élit un nombre restreint d'individus qui sont assurés de jouir d'une position sociale enviable. Aussi faut-il comprendre que l'action de la (re)nomination a, dans la logique célinienne, des conséquences prodigieuses : le surnom déshérite l'individu, il le prive de l'essence même de son génie.

Les invectives céliniennes doivent, néanmoins, être interprétées dans une perspective plus large que celle des idées : « ... j'ai pas d'idées moi ! aucune ! et je trouve rien de plus vulgaire, de plus commun, de plus dégoûtant, que les idées ! les bibliothèques en sont pleines ! et les terrasses des cafés ! tous les impuissants regorgent d'idées !... et les philosophes ! c'est leur industrie les idées !... » (*EY*, p. 19). Et en ce sens, il nous semble pertinent de mettre l'écriture de Céline en rapport avec celle de Léon Bloy, selon cette lecture de Roland Barthes :

> La parole de Léon Bloy n'est pas faite d'idées ; son œuvre est cependant critique dans la mesure où il a su discerner dans la littérature de son temps ses résistances à l'ordre, son pouvoir d'irrécupération, le scandale permanent qu'elle a pu constituer à l'égard des collectivités et des institutions, bref l'infini recul des questions qu'elle posait, en un mot encore : son ironie. Parce qu'il a toujours vu dans l'art un contre-agent, il ne s'est presque jamais trompé : les écrivains qu'il a éreintés (Dumas fils, Daudet, Bourget, Sarcey) nous apparaissent bien, aujourd'hui, comme des fantoches définitifs ; en revanche, Bloy a été l'un des tout premiers à reconnaître Lautréamont, et, dans Lautréamont, prophétie singulièrement pénétrante, la transgression sans retour de la littérature elle-même : « Quant à la forme littéraire, il n'y en a pas. C'est de la lave liquide. C'est insensé, noir et dévorant. » N'a-t-il pas vu dans Sade « une famine enragée d'absolu », préfigurant ainsi d'un mot, unique sans doute à son époque, toute la théologie inversée dont Sade a été l'objet depuis ?
> Qui sait ? Peut-être cet état négatif de la parole littéraire, Bloy le cherchait-il lui-même à travers ce style emporté et apprêté qui ne dit, en somme, jamais rien d'autre que la passion des mots. En cette fin de siècle bourgeois, la destruction du style ne pouvait peut-être se faire qu'à travers les excès du style. L'invective systématique, maniée sans aucune limite d'objet (la gifle surréaliste au cadavre d'Anatole France est bien timide auprès des profanations de Bloy), constitue d'une certaine façon une expérience radicale du langage : le bonheur de l'invective n'est qu'une variété de ce *bonheur d'expression*, que Maurice Blanchot a justement retourné en expression de bonheur.[279]

Il faut également penser les élans de l'écriture célinienne comme étant redevables, d'abord, de « la passion des mots ». Les invectives adressées aux autres auteurs, comme celles qui harponnent les éditeurs, témoignent tant de la force du style de Céline que de son humour et de sa passion. Le plaisir est sans conteste un moteur essentiel de la rhétorique de Céline, sensible au « bonheur de l'invective ».

[279] BARTHES, Roland, *Léon Bloy, Œuvres complètes IV*, *op. cit.*, p. 535-536.

La mythologie ducharmienne

Intertextualité ou plagiat, les textes de Ducharme font de la citation un important principe d'écriture. Ainsi, lorsque les personnages ducharmiens se mettent en colère, ils ne se contentent pas de jurer par tous les Saints : ils recomposent une mythologie de la violence.

Une première tendance observée fait des auteurs célèbres des figures polysémiques : « J'entends par vérité humaine une vérité qui n'est vérité que pour celui qui parle. Je fais mon petit Camus » (*NV*, p. 82),

> Tout ce qu'il y a de maternel chez la femme me dégoûte. Serai-je inconsciemment incestueux, et en serais-je inconsciemment honteux ? Ce que je trouve laid chez les femmes, ne se peut-il pas que ce soit la forme passionnée ou passionnante (selon le cas) de ma mère ? Je fais mon petit Freud (*NV*, p. 199),
>
> Quand le présent passe, on ne peut que le regarder passer ; même si on se jetait sous ses roues, il ne s'arrêterait pas. Mais, quand le présent est passé, on peut le regretter, on peut souffrir, doucement, doucement, doucement. Cela est très profond, mais cela ne veut rien dire. Cela est venu sous ma plume, comme cela. Je fais mon petit Jean Racine, mon petit La Rochefoucault, mon petit La Fontaine, mon petit hostie de comique (*NV*, p. 96).

L'antonomase survient lorsque Mille Milles souhaite désamorcer un discours qui risque d'encourager une réception trop « profond[e] », ce qu'il faut comprendre au sens spatial du terme : le personnage a une idée très précise du *palier* où il souhaite conduire la réception, et il importe que nul ne s'égare à un autre niveau. Camus, Freud, Racine, La Rochefoucault et La Fontaine sont tous aux yeux de Mille Milles des « hostie[s] de comique[s] » ; il s'en remet à eux lorsque ce qu'il dit est, à leur image, « très profond, mais [...] ne veut rien dire ». Cette pensée repose sur une philosophie propre à Mille Milles selon laquelle il faut accorder beaucoup d'importance aux choses qui n'en ont pas, et peu à celles qui en ont : « C'est difficile à comprendre. Ce n'est pas facile à comprendre. Personne ne le comprend

excepté moi » (*NV*, p. 11). Il faut rappeler ici que ce conditionnement de la réception est celui que Réjean Ducharme a d'emblée choisi lorsqu'il a proposé son œuvre pour la publication. De fait, lorsqu'il envoie ses premiers manuscrits à Gallimard, Ducharme les signe du nom de Jean Racine. Le pseudonyme, interprété à la lumière des cohérences romanesques, semble à la fois une gouverne d'écriture et de lecture. Nous retrouvons cette régence (*réjeance* ?) dans *L'océantume* :

> - À dos d'âne, des cow-boys se sont mis à nous poursuivre. Ils nous ont trouvées endormies au fond d'un fossé, dans la boue. Pour nous réveiller, ils nous ont assené des coups de lasso... Rien de tout cela n'est arrivé, Asie Azothe : je te mens effrontément ; je te raconte des blagues terribles ; je fais ma petite Victor Hugo. (O, p. 152)

La comparaison imaginée par Iode Ssouvie présente Victor Hugo en éhonté menteur, puisque comme lui, elle « men[t] effrontément » et « raconte des blagues terribles ». Iode se joint ici à Mille Milles pour dicter la conduite de la lecture littéraire : il faut, selon elle, penser la littérature comme une farce ou un ambitieux mensonge, car « rien de tout cela n'est arrivé ». Ce qui, bien sûr, n'incline pas une lecture régressive, mais au contraire une *profonde* lucidité. Cette forme référentielle n'est donc pas proprement insultante, mais elle se fait en marge des habitudes de la *renommée*, en rendant polysémique le processus honorifique de la critique littéraire (qui fait en général reposer l'antonomase sur le suffixe *–ien*). La simplification à outrance des théories, celle de Freud notamment, dévalue le porteur du nom, si le système de lecture ne se calque pas sur celui qu'instruisent les personnages. Mille Milles et Iode copient les *grands* et leur prétention veut que ce soit précisément cette appropriation qui consacre leurs idoles selon leur propre lexicalisation.

Un autre cas de nomination polysémique respecte la réputation de l'homme célèbre, en composant l'insulte sur le principe de la comparaison : « Et le crime ne paie pas, Iode Ssouvie, sorte de Vasco de Gama de rigole, sorte de Martin Alonzo Pinzon de baignoire ! »

(*O*, p. 207). La comparaison marque l'infériorité de l'adversaire, qui fait piètre figure devant les personnages historiques. Cette stratégie insultante n'égratigne pas le grand homme. Le procédé possède néanmoins une forme plus évoluée, selon laquelle le personnage illustre devient cette fois directement un référent insultant : « Je l'ai laissé se taper sur le ventre. Tu peux toujours te taper sur le ventre, espèce de Lope de Vega » (*AA*, p. 129) ; « - La vérité, c'est que tu es jalouse ! - Oh là là ! Jalouse de quoi, Vercingétorix ? De ta gloire ? La vérité, c'est que je suis mortifiée, que ceux qui mordent la main qui les a nourris me dégoûtent ! » (*O*, p. 193). L'attaque est dans ces deux situations transitive. Cependant, les situations demeurent délibérément obscures : il n'est pas possible de déterminer sur quel motif porte précisément la valeur négative. La formule « espèce de » présume, non sans humour, « Lope de Vega » comme une insulte. Bérénice l'emploie contre le rabbi Schneider venu lui rendre visite alors qu'elle est convalescente. Il s'agit d'une de ses pensées excédées. Aussi la circonstance n'inclut-elle pas de réplique de la part de l'insulté qui aurait pu rendre plus explicite la référence. Il en va de même pour l'apostrophe « Vercingétorix », qui se rapporte au personnage d'Inachos, dont la négativité n'est pas expliquée dans la réplique d'Iode Ssouvie (à moins qu'il faille voir Vercingétorix comme la figure du perdant ?). La succession des répliques dans ce contexte pragmatique produit un rythme effréné qui ne favorise pas les explications. Cet hermétisme n'est pourtant pas caractéristique de l'onomastique ducharmienne selon laquelle « [l]e nom s'incorpore toujours une ébauche de description. Symboliquement, la prononciation du nom crée effectivement la chose. Le nom est inhérent à sa forme, au son qu'il produit ».[280] Mais également, « [...] le nom est l'ensemble des descriptions identifiantes : il contient d'emblée tous les sèmes puisqu'il fait advenir le personnage, il le nomme, il lui assigne sa

[280] PAVLOVIC, Diane, « Ducharme et l'autre versant du réel : Onomastique d'une équivoque », *Esprit créateur*, 23 (3), 1983, p. 78.

fonction et tous les traits pertinents à son rôle au sein du texte ».[281] Cette logique n'est plus appropriée au nom insultant, puisque ici le nom ne s'avère pas motivé.

Plus loufoques, en ce sens qu'un *dé-lire* emporte maintenant les vocables, certaines paroles transforment le nom en juron : « Je suis écœuré par moi-même. Pourquoi attendre qu'un autre m'écœure ? Ouach ! Ouachington ! Jefferson ! Lincoln ! Buick ! De Soto ! Chevrolet ! Plymouth ! En avant, maman ! » (*NV*, p. 162) ; « Il y a une grande sagesse dans les paroles du lion. / Hemingway ! Cow-boys ! Safaris ! Fins gourmets ! Les salauds ! » (*FCC*, p. 227). L'énonciation du *Nez qui voque* laisse entendre que le processus insultant s'apparente à l'écriture automatique, ou plutôt à la rhétorique de l'association d'idées. Le lien est phonétique entre « Ouach » et « Ouachington » ; géopolitique, entre « Ouachington », « Jefferson » et « Lincoln » ; et publicitaire, entre « Lincoln », « Buick », « De Soto », « Chevrolet » et « Plymouth », puisqu'il s'agit en définitive de marques de voitures américaines. La parole progresse de façon ludique, oubliant la violence originelle. Quant à l'exemple de *La fille de Christophe Colomb,* il condense en une interjection l'insulte contre « Hemingway ». Le procédé, inexplicablement insultant, semblable à celui observé dans *L'avalée des avalés* et dans *L'océantume*, transforme le patronyme en insulte.

Parfois, le *dé-lire* mène à illisible :

> Qu'est-ce qu'un Premier ministre de Lettonie, mon petit bonhomme ? C'est une souris, Monsieur. Je te fiche zéro ! Je te fous zéro, espèce de petit con pontifiant ! C'est ainsi qu'ils parlent en France. Espèce de Grandgousier ! Espèce de pente à gruelle ! Qu'est-ce que c'est, des gruelles, Monsieur ? J'ai déjà parlé des misères du professorat. (*NV*, p. 326)

L'intertextualité appelle les personnages rabelaisiens selon un dispositif qui ménage un actant naïf et ignorant pour qui les insultes « espèce de Grandgousier » ou « espèce de

[281] HOTTE-PILON, Lucie, « Le jeu des noms dans l'œuvre romanesque de Réjean Ducharme », *Voix et images*, vol. XVIII, n°1 (52), automne 1992, p. 113.

pente à gruelle » demeurent incompréhensibles. Cette dernière invective est par ailleurs particulièrement riche, trouble même. Le propos outrepasse les espaces de la violence, et s'amuse avec l'homonymie. Il s'agit ici de dynamiser le style en invoquant le rire rabelaisien.

Selon la logique de Mille Milles, tous les noms s'équivalent ; il peut les employer à son gré, impunément :

> Monsieur Barrès, êtes-vous mort ? Si vous n'êtes pas mort et si vous êtes blessé de ce que j'emploie votre nom dans un sens péjoratif, vous n'aviez qu'à ne pas laisser votre nom courir les rues. Je n'ai pas employé votre prénom dans un sens péjoratif. Hélas, je ne m'en souviens plus. Je n'ai pas l'honneur de vous connaître, Monsieur Barrès. Dans ma tête, il n'y a que votre nom. Votre nom est comme tous les autres noms qu'on peut lire dans les dictionnaires et qu'on apprend à l'école. Paul Morand est égal à Francis Carno qui est égal à Elvis Presley qui est égal à Pie XII qui est égal à Pancho Villa qui est égal à Ignace de Loyola qui est égal à Arnolphe Hitler. Quand j'ai quitté l'école, j'étais plein de noms comme on est plein de scarlatine. (*NV*, p. 127)

Le discours s'apparente aux litanies généalogiques des ouvrages de mythologie. Défendant l'égalité des noms, Mille Milles introduit pourtant une faille dans son argumentation : il déforme le prénom d'Hitler, qui devient « Arnolphe ». Le procédé rappelle les euphémisations propres au blasphème : la référence au nom maudit étant problématique, la parole invente des dérivés euphémiques. Le détournement du tabou, cependant, ne le fait pas disparaître. Il le souligne même. Ainsi, les euphémismes viennent enrichir les registres de l'interdit, car, dès qu'ils sont compris, ils permettent à la référence taboue de continuer d'exister. C'est là une condition paradoxale du tabou comme l'explique Émile Benveniste au sujet du blasphème :

> C'est proprement le tabou linguistique : un certain mot ou nom ne doit pas passer par la bouche. Il est simplement retranché du registre de la langue, effacé de l'usage, il ne doit plus exister. Cependant, c'est là une condition paradoxale du tabou, ce nom doit en même temps continuer d'exister en tant qu'interdit.[282]

[282] BENVENISTE, Émile, « Blasphémie et euphémie », dans *Problèmes de linguistique générale II*, *op. cit.*, p. 255.

La déformation du prénom d'Hitler participe d'un principe en cohérence avec le phénomène identifié par Benveniste, dans la mesure où la prononciation « Arnolphe Hitler » met une sourdine au nom, qui n'est plus entendu, mais sous-entendu. Et dans ce cas, le jeu paraît dangereux. Les séquences suivantes, tirées de *La fille de Christophe Colomb* et des *Enfantômes,* confirment le jeu de mots :

> Jean-Sébastien devrait s'appeler Jeanne-Sébastienne.
> Je sais, je sais ! Et la mouche Quadrimoteur
> Devrait s'appeler Quadrimotrice ou Bonne-Aryenne.
> (C'est le féminin de bon à rien.) Je sais, cher lecteur. (*FCC*, p. 179)

> - Ah les écœurants ! Ah putain ! Ah qui va passer le balai dans cette pétaudière, faire le ménage et mettre de l'ordre ! Tout ce que méritent les Cantons de l'Est, c'est un despote, un nitlaire, un tiran bien néclairé ! (*E*, p. 132)

Dérivant le nom d'Hitler en « nitlaire » ou se moquant de l'aryen en « bon à rien », les narrateurs ducharmiens se compromettent. Le calembour implique une dévalorisation de ces personnages, mais la caricature embarrasse le lecteur d'aujourd'hui. L'euphémisme créé par le calembour met en relief le tabou et le désigne comme problématique ; néanmoins, le faisant circuler, il participe également à sa banalisation. L'humour qui affecte le surnom insultant se retourne et se révèle incompatible avec la gravité du sujet politique. Ce mélange à la fois ludique et agressif, des affects paraît risqué lorsqu'il implique la Seconde Guerre. Si, à la parution des romans, en 1967 et 1976, ces surnoms insultants ont reçu le même accueil que les autres calembours ducharmiens, leur lecture est aujourd'hui plus critique ; la mémoire de la Seconde guerre mondiale, et tout particulièrement celle de la Shoah, ayant évolué.

La politique

La politique selon Ducharme

L'appartenance

Créés à l'image de Bérénice, les personnages ducharmiens s'enorgueillissent de n'avoir aucune appartenance.

Qu'elle soit sociale,

> Je suis agressivement apatride, follement heimatlos (*AA*, p. 334),

religieuse,

> Tous les dieux sont de la même race, d'une race qui s'est développée dans le mal qu'a l'homme à l'âme comme des bacilles dans un chancre. Se battre pour une patrie, c'est se battre pour un berceau et un cercueil, c'est ridicule et faux, ça sent l'excuse pourrie. Le seul combat logique est un combat contre tous. C'est mon combat (*AA*, p. 330),

> Je croyais être juive ; c'est fini, il va sans dire. J'ai cru à Yahveh pendant deux jours et j'en ai eu plein mon casque. Avec moi, les illusions ne sont pas têtues (AA, p. 329-330),

familiale,

> Au fond, personne n'a de mère. Au fond, je suis ma propre enfant (*AA*, p. 28-29),

ou même amoureuse,

> Je suis contre l'amour. Je me révolte contre l'amour, comme ils se révoltent contre la solitude. Aimer veut dire : éprouver du goût et de l'attachement pour une personne ou une chose. Aimer veut dire : éprouver. Aimer veut dire : subir. Je ne veux pas éprouver, mais provoquer. Je ne veux pas subir. Je veux frapper. Je ne veux pas souffrir (*AA*, p. 40-41).

Bérénice est juive par *hasard*. De fait, il s'agit du résultat d'un « arrangement » :

> D'après leurs arrangements, le premier rejeton va aux catholiques, le deuxième aux juifs, le troisième aux catholiques, le quatrième aux juifs, et ainsi de suite jusqu'au trente et unième. Premier rejeton, Chistian est à Mme Einberg, et Mme Einberg l'amène à la messe. Second et

> dernier rejeton, je suis à M. Einberg, et M. Einberg m'amène à la synagogue. Ils nous ont. (*AA*, p. 12)

L'appartenance caricaturale à la religion juive place le personnage dans une position significative. La division religieuse isole Bérénice de son frère Christian et cette distance originelle est ensuite mise en scène dans le roman par divers exils, dont celui qui conduit Bérénice à New York dans la famille traditionaliste de l'oncle Zio. Ces scénarios ne font que réaffirmer la solitude constitutionnelle de l'héroïne. Le statut de Juif incarne une structure narrative qui, comme l'explique Françoise Laurent, influence toute l'œuvre romanesque de Ducharme :

> Le Juif est avant tout celui qui affirme le monde comme errance. L'exil, l'exode sont la trame de *L'avalée des avalés*. Bérénice est chassée de l'île-drakkar, mot-image qui englobe toute l'œuvre de Ducharme. Tous ses héros sont telle Bérénice, des exilés du monde, errant à la recherche d'un lieu où s'engloutir et se réaliser. Son départ fait de Mauritius Einberg, le juif opprimé, un oppresseur, selon la dialectique habituelle à Ducharme. Exilé, il exile. Il envoie Bérénice dans un bastion d'austère judaïsme à New York qui est le lieu de l'apprentissage caricatural auquel sont soumis les adolescentes.[283]

Bérénice se sent rejetée par le monde. Aussi choisit-elle de le rejeter à son tour. Sa solitude, à la fois désirée et subie, présume une vie sur le mode de la protection ; pour ne plus souffrir, l'enfant, déjà éprouvée par la vie, rejette le monde qui l'entoure :

> Là où je suis quand j'ai les yeux fermés, il n'y a personne, il n'y a que moi. Il ne faut pas s'occuper des autres, je sens bien qu'ils sont à l'extérieur, qu'ils ne peuvent pas entrer où je suis et que je ne peux pas entrer où ils sont. Je sais bien qu'aussitôt que leurs voix ne m'empêcheront plus d'entendre mon silence, la solitude et la peur me reprendront. Il ne faut pas s'occuper de ce qui arrive à la surface de la terre et à la surface de l'eau. Ça ne change rien à ce qui se passe dans le noir et dans le vide, là où on est. (*AA*, p. 11)
>
> La vie ne se passe pas sur la terre, mais dans ma tête. La vie est dans ma tête et ma tête est dans la vie. Je suis englobante et englobée. Je suis l'avalée de l'avalé. (*AA*, p. 45)

[283] LAURENT, Françoise, *L'œuvre romanesque de Réjean Ducharme, op. cit.*, p. 35.

La multiplication du pronom de la première personne scande la parole de Bérénice, et cette pulsation produit un discours égocentrique qui la place au centre du (de son) monde. La force centripète permet à Bérénice de résister à toute allégeance, qu'elle voit comme les formes diverses de la domestication. Elle devient la tornade qui arrache toutes les racines. L'engagement politique, essentiel dans la société québécoise de l'époque, suscite chez Ducharme la même résistance. Soupçonneux, son discours jongle avec les convictions politiques.

Les romans de Ducharme se situent majoritairement dans la conjoncture des années soixante et soixante-dix. Au Québec, cette période remédie à une série de déséquilibres économiques, politiques, idéologiques, culturels et sociaux, particulièrement sensibles pendant « la Grande noirceur » des années quarante. Ces bouleversements sociaux, nommés Révolution tranquille, Micheline Cambron les résume ainsi :

> C'est la période des grandes réussites collectives : les gigantesques barrages hydro-électriques d'une toute jeune société d'État, Hydro-Québec ; la création d'un système public d'enseignement post-secondaire, les cégeps ; la régionalisation et la réorganisation du réseau public d'enseignement secondaire (création des polyvalentes et Opération 55) ; la consolidation d'une puissante fonction publique et l'accroissement du rôle de l'État ; la laïcisation d'une société que certains qualifiaient de « théocratique », dans la foulée du concile Vatican II ; enfin, la montée d'un nationalisme politique et économique aiguillonné par une réussite saluée mondialement, celle d'Expo 67, et par le succès de nombreux artistes québécois à l'étranger – Gilles Vigneault, Monique Leyrac, et d'autres.
>
> Les événements que sont l'Expo 67 et les Jeux olympiques de 1976 ne constituent certes pas, pour cette période mouvementée et optimiste de l'histoire du Québec, des frontières étanches. L'après-Révolution tranquille ne commence pas à strictement parler en 1967, mais plutôt, selon certains historiens, en 1965. Cependant, les grands travaux dont Jean Drapeau, le maire de Montréal, s'est fait le maître d'œuvre donnent l'illusion que le branle-bas provoqué par l' « équipe du tonnerre » trouve sa consécration dans la « fête des îles » de 1967 – et cela, alors même que le Parti libéral de Jean Lesage a été défait en 1966. De plus, l'année 1967 marque un tournant au plan social et politique avec la fondation du Mouvement Souveraineté-Association (qui deviendra le Parti québécois lorsqu'il intégrera les partisans du R.I.N. qui se sabordera en 1968). La décennie 1967-1976 sera celle de la montée progressive vers le pouvoir d'une nouvelle classe sociale (représentée par le Parti québécois) qui met au centre de tous les débats le problème de l'identité québécoise. D'ailleurs, le rôle central dévolu au « problème national » est également perceptible du côté d'Ottawa où le *French Power* arrive sous la triple figure de Jean Marchand, Gérard Pelletier et Pierre Elliott Trudeau en 1965, puis prend le pouvoir aux élections de 1968. Ainsi, entre 1965 et 1968, des transformations majeures se sont opérées dans

> la société québécoise : le Québec est devenu un État moderne, préoccupé par la question de son identité.[284]

L'époque est en pleine effervescence, mais il en résulte une « homogénéité des significations sociales », car on exige du citoyen qu'il communie à ce nouveau climat. D'un point de vue littéraire, la révolution a des enjeux singuliers. Michel Biron analyse :

> Au Québec, comme dans d'autres littératures périphériques ou insulaires, la domination esthétique est ambiguë, car elle ne s'accompagne que d'un pouvoir de consécration relatif. La littérature ne s'offre pas à Garneau, Ferron ou Ducharme comme une tradition contre laquelle ils doivent écrire s'ils désirent se singulariser, mais comme un terrain vague, un univers sans maître où rien n'est vraiment interdit, où rien n'est vraiment permis non plus.

Dans la « société d'épiciers » d'Octave Crémazie, « ce n'est pas la tradition qui absorbe alors les expériences d'écriture les plus neuves : c'est tout simplement le silence, l'absence presque totale de lecteurs capables d'interpréter de telles propositions de sens »[285], dit aussi Biron. Et, au Québec, le vide de la tradition littéraire est souvent comblé par l'objet politique qui offre à l'auteur la possibilité d'une prise de position.

Décliner l'engagement

Commençant à écrire alors que la Révolution tranquille tire à sa fin, Réjean Ducharme est en position d'évaluer ce climat particulier. Le statut revendiqué par ses romans est de ce point de vue éclairant quant au projet d'écriture : *Le nez qui voque* s'annonçant comme une « chronique » (*NV*, p. 12) et *Les enfantômes* comme des

---

[284] CAMBRON, Micheline, *Une société, un récit. Discours culturel au Québec (1967-1976)*, *op. cit.*, p. 43-44 et 45.
[285] BIRON, Michel, *L'absence du maître. Saint-Denis Garneau, Ferron, Ducharme*, *op. cit.*, p. 15 et 19.

« Mémoires » (*E*, p. 285). Dans la province du « Je me souviens »[286], les personnages luttent contre l'amnésie générale, ânonnent des « je m'en souviens très bien » (*E*, p. 9) comme un leitmotiv ironique. Ducharme archive le climat social de la Révolution tranquille, mais il le fait en *déclinant* toute forme d'engagement, étant entendu qu'il les refuse et les étoile à la fois, proposant des vues subjectives aussi contradictoires que les personnages qui les incarnent :

> Se libérer ? Oui, comment donc ! Mais pas sans le joug protecteur des Squeezeleft, Pushpull, Coldsucker, pas kession ! Quel esprit de clocher penché, de bateliers du Golgotha ! Quels chauvinistes masochistes ! Ils m'ont fait brûler ce que j'aimais : eux. Je n'ai jamais pardonné cet échec à cette bande de cocus crottés contents. Aujourd'hui encore j'ai le moins affaire à eux que je peux. (*E*, p. 210)

Dans cette séquence, Vincent fait prospérer ses récriminations contre la politique québécoise. Le thème de la libération du Québec est traité dans une perspective à la fois agressive et inspirée. Les politiciens sont d'abord affublés de pseudonymes évocateurs. Le surnom est, cette fois, motivé : nous comprenons avec les « noms »-valise « Squeezeleft », « Pushpull » et « Coldsucker » que la politique au Québec, incitative et racoleuse, est toujours sous la domination du Canada anglais. L'exclamation suivante, « Quel esprit de clocher penché, de bateliers du Golgotha ! », suppose que le locuteur conditionné, ne peut s'empêcher de juger l'ennemi selon des critères religieux, même en cette période de divorce entre l'Église et l'État. La tonalité agressive de la séquence est donnée par une ponctuation exclamative et une syntaxe lacunaire qui produisent un rythme d'énonciation heurté. S'ajoutent à cette rythmique divers effets sonores : une abréviation phonétique (« kession » contractant « question ») montre d'abord que dans l'urgence de l'émotion le locuteur avale certaines syllabes ; une rime (chauvinistes masochistes) confond les appartenances en un jeu de langage pour dénoncer l'équivalence des engagements ; une allitération de la

[286] « Je me souviens » est la devise de la province de Québec, dont, ironiquement, l'origine a été perdue.

consonne sourde [k] (cocus crottés contents) fait résonner le texte pour montrer l'effet du rabâchage politique. Amené à brûler ses idoles, le personnage marque sa différence par son éloquence, laissant ainsi entendre qu'il a choisi son camp : celui du poétique.

La subordination est en effet momentanée chez Ducharme, car elle suppose toujours un exutoire :

> Dieu, dans quel trou m'avez-vous mis ?
> Dieu, dans quel désordre m'avez-vous mis ?
> Dieu, n'y a-t-il ici que des capitalistes
> Et des communistes ?
> Dieu, tu m'as mis dans une bande de gueuleurs, de quêteurs
> De baveurs de slogans, de chieurs de pancartes ! (*FCC*, p. 196)

L'énonciateur de ce discours est le personnage de l'auteur incarné lors des digressions dans *La fille de Christophe Colomb*. L'adresse parodie la parole christique, mais elle conserve le vouvoiement respectueux de la prière. Entrent en collision le discours religieux et le discours politique, et de ce heurt résulte une double critique. Il apparaît que les nouvelles valeurs de la Révolution tranquille ne valent guère mieux que les traditionnelles, puisque la politique est menée par « une bande de gueuleurs, de quêteurs / De baveurs de slogans, de chieurs de pancartes ». Représentés en publicitaires, les politiciens sacrifient aux beaux discours les tâches pour lesquelles ils sont mandatés. Toutefois, le discours se prend ici à son propre piège puisque la parole violente se laisse tenter par les formules chocs : « bande de gueuleurs », « baveurs de slogans » ou « chieurs de pancartes ». Elles-mêmes proches du slogan, les étiquettes figurent la parole du révolutionnaire, elles inventent de nouveaux amalgames insultants dont la rhétorique n'est pas étrangère à celle du discours publicitaire ou révolutionnaire (la confusion étant admise ici), pour rendre la trajectoire de l'invective dangereusement circulaire.

Dans *L'hiver de force*, le fédéraliste évolue en « fédéraste» : « Autant que ma mère est cool autant que mon père est con. Con élitiste fédéraste dégoûtant » (*HF*, p. 221), avoue Catherine, dite La Toune, l'idole des deux héros. L'expression n'est pas inventée par Ducharme qui récupère un jeu de mots circulant à l'époque pour confirmer la personnalité de Catherine, révolutionnaire et influençable. Le « fédéraste » apparaît comme un sujet politique pervers et redoutable. Ce lien entre le sexuel et le politique se vérifie ailleurs dans le roman :

> L'érotique c'est comme la politique pour nous ; on n'est pas capables ; c'est au-dessus de nos moyens ; on n'a pas les facultés qu'il faut. Mais en même temps que nos cœurs fuient ce danger avec des battements de grandes ailes blanches, la honte et la colère nous harcèlent : on est écœuré d'être si épais, si peu enjoués, sportifs. (*HF*, p. 239-240)

Il importe de rappeler que dans le discours québécois, le syntagme « on n'est pas capables » possède deux significations distinctes ; l'une, littérale, suppose une incapacité, l'autre, elliptique, signifie "on ne peut le supporter (on est incapable de le supporter)". C'est ce second sens qui est représenté dans l'assertion du narrateur de *L'hiver de force*. Aussi faut-il comprendre que son refus du politique relève d'un choix, non d'une incapacité, bien que le discours joue de façon ironique sur les deux significations. André est peu convaincant lorsqu'il déclare qu'il est « écœuré d'être si épais, si peu enjou[é], sporti[f] » ; le sportif (dans lequel il faut reconnaître aussi celui qui s'entraîne à la politique) est ici attaqué de façon oblique, l'ironie offensant le sujet, faussement valorisé.

La politique devient obscène chez Ducharme, parce qu'elle entraîne l'exhibition des individus :

> Les trottoirs étaient bondés de patriotes qui sexytaient en attendant le défilé (la parade, pour dire comme eux). Ils s'attroupaient en vagues qui ne déferlaient jamais du côté qu'on s'attendait (sans chefs ni hauts-parleurs, ils se sentaient perdus, incapables de former des projets d'aucune sorte). Ça dégringolait sur Fériée et ça la frappait si fort que le coup qu'elle me donnait en retombant sur moi (un coup d'elle) me brisait. (*E*, p. 117).

« Parad[ant] » comme des clowns, « attroup[és] » comme des moutons ou « déferlant » comme des nuées d'insectes ravageurs, les politisés apparaissent comme un groupe ridicule mais dangereux au yeux de Vincent. Les nationalistes sont pour lui des enfants perdus sans leur hochet-haut-parleur, sans chef pour les materner, qui néanmoins dans leur égarement peuvent « frapp[er] fort » de ce puéril instrument. L'excitation que procure la fête nationale lui semble également masturbatoire, aussi le plaisir de la bonne cause apparaît essentiellement égoïste.

Selon Élisabeth Nardout-Lafarge,

> en tendant ainsi au discours triomphant de l'identité collective, qui connaît dans les mêmes années son apogée, un miroir négatif, en lui opposant son envers, Ducharme s'exprime en écrivain et rappelle, au risque d'être assez mal entendu, que si la littérature *représente* une époque et ses discours, c'est aussi en rendant lisibles ses angoisses, ses refoulements et ses zones d'ombre. Par ailleurs, et plus radicalement, cette pratique littéraire redit qu'il n'est d'écriture qu'au prix d'une sorte de reniement de soi, rageur et douloureux.[287]

Ducharme réagit au discours nationaliste dominant de l'époque, et dans une « communitas » (Turner) comme la société québécoise, cette liberté est déjà une transgression. Le défilé des patriotes ne respecte pas les conditions pragmatiques de l'invective : aucune altercation n'est ici rapportée. Pourtant, les impressions de Vincent sont incontestablement insultantes pour qui se reconnaît « patrillot[e] », pour reprendre l'orthographe de Vincent qui « associe le sentiment national aux papillotes et à la guillotine », précise Élisabeth Nardout-Lafarge. Ce passage rend toutefois cohérentes des violences repérées ailleurs chez Ducharme, dans des situations plus proprement conflictuelles :

[287] NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth, *Réjean Ducharme. Une poétique du débris*, *op.cit.*, p. 24-25.

> - C'est un autre con d'idéaliste. Un coup de main, dans son vocabulaire, c'est Che Guevara qui perd goutte à goutte dans un vieux labo le reste de la vie, qu'il a donnée à la Bolivie. Moins que ça, ça vaut pas le cul, c'est pire que rien, c'est dégueulasse. (*HF*, p. 80)

> Claude Gervais s'est inscrit le même jour que Laïnou et nous aux Beaux-Arts. En classe, on s'assoyait ensemble ; on s'entendait bien. Il a abandonné après quelques mois ; il trouvait les profs trop cons, les cours trop dégueulasses, comme il y en a tant. Il passe pour le premier contestataire de la deuxième vague de contestation artistique québécoise, la première vague remontant au Manifeste global des Automartyrs [Note. Automatistes] (on s'est assez fait rebattre les oreilles avec leurs histoires pour avoir le privilège de déformer leur nom). (*HF*, p. 182-183)

> Chipie ! Intellectuelle de gauche ! Poufiasse ! Bûcheronne ! Avionne ! Toune ! Reine des Tounes ! (*HF*, p. 30)

Adepte du Che ou de Borduas, politique ou intellectuel, tous se trouvent démobilisés dans le discours ducharmien, chacun apparaissant plus ou moins comme un « autre con d'idéaliste ». « Intellectuelle de gauche » devient un titre péjoratif selon le même parti pris pouvant caricaturer les signataires du Refus global en « Automartyrs ». Niveler les différences et créer de curieuses équivalences permet à l'auteur d'esquiver toute position politique, selon une morale de la table rase, dont le geste de révolte ne propose pas de valeur de remplacement. Les engagements sociaux, tous autant qu'ils sont, apparaissent comme des lubies, passagères et changeantes, de sorte que toutes les convictions viennent à s'équivaloir ; ce que le discours donne même à entendre selon une allitération de la consonne voisée [v] : « [...] pendant que les bavasseux bavassent les vivants vivent la vie que les bavasseux leur ont bavassée en attendant qu'ils leur en bavassent une autre : communiste, fasciste, nudiste... » (*HF*, p. 199). Vaste onomatopée, au sens où l'entend Nodier, la proposition vrombissante fait entendre le babil pour rendre cohérents le signifiant et le signifié. Selon une argumentation de la "preuve par l'exemple", la politique est appréhendée comme un boniment.

Observer une rhétorique du *conflit d'intérêts* représente une sorte de parti pris pour l'écriture ducharmienne. Rappelons cette propagande agressive du *Nez qui voque* :

> Allons faire un stage à la Sorbonne. Fréquentons les désuniversités françaises et ayons honte de n'avoir fréquenté que la désuniversité de Montréal. Cachons-nous, si nous n'avons fréquenté qu'une école technique. Laissons-nous pousser la barbe et ne la rasons pas. Car ils croiront que nous sommes des désintellectuels quand nous passerons sur le trottoir comme des péripatéticiennes. (*NV*, p. 34)

Le cliché de l'intellectuel québécois *mitraille* (aussi au sens photographique du terme) le lecteur, en testant son sens de l'humour comme les limites de l'(auto ?)dérision. En effet, cette massification dresse inévitablement le portrait d'un certain lecteur de Ducharme, voire de l'auteur lui-même. Capable d'apprécier les jeux de mots et les effets de caricature du style ducharmien, le lecteur intellectuel est invectivé dans ses propres registres, d'où la perversité de l'attaque, qui séduit le destinataire tout en l'anéantissant. À propos des *Enfantômes*, Gilles McMillan écrit que le roman

> [...] montre une constante à fictionnaliser ce qui, en s'énonçant dans le discours, cherche à gagner l'adhésion de l'autre par une rhétorique pathétique et édifiante, à instituer le sujet en acteur d'un récit mobilisateur à son insu ou à le conduire là où il ne voulait justement pas aller. [...] Le roman de Ducharme fictionnalise les mécanismes de l'idéologie autant qu'il met en scène, par la parodie ou le pastiche, tel ou tel fragment de la rumeur publique, tel lieu commun de la psychanalyse, de la question nationale [...][288]

La rhétorique que voit McMillan dans *Les enfantômes* est en jeu dans plusieurs autres œuvres de Ducharme, et nos propres observations nous amènent à confirmer l'importance de ce mouvement qui attire et congédie à la fois le destinataire désiré selon une manipulation qui, souvent, « le condui[t] là où il ne voulait justement pas aller ».

Avec André qui se définit contre,

> Nous disons du mal des bons livres, lus pas lus, des bons films, vus pas vus, des bonnes idées, des bons petits travailleurs et de leurs beaux grands sauveurs (ils les sauvent en mettant tout le monde, excepté eux et leurs petits amis, aux travaux forcés), de tous les hippies, artistes, journalistes, taoïstes, nudistes, de *tous ceux qui nous aiment* (comme faisant partie du gros tas de braves petits crottés qui forment l'humanité), qui savent où est notre bien (parce qu'ils sont

[288] McMILLAN, Gilles, *L'ode et le désode. Essai de sociocritique sur* Les enfantômes *de Réjean Ducharme*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Essais littéraires », 1995, p. 17.

> intelligents eux), qui veulent absolument qui nous quittions l'angoisse de nos chaises pour nous embarquer dans leur jumbo-bateau garanti tout confort jusqu'à la prochaine vague (*HF*, p. 15),

les personnages ducharmiens, d'une même voix, « dis[ent] du mal » de tout et de tous, fusillent tous les clans, n'hésitant pas à "se tirer dans le pied", de sorte qu'il est difficile de se faire une idée arrêtée de la politique défendue. Dans l'aveu d'André, la syntaxe produit une polyphonie où, de concert, *s'entendent* l'auteur, le personnage et le lecteur : la voix du « nous » compose une harmonie qui produit l'effet d'un accord. Comme Renée Leduc-Park, nous remarquons que

> [...] le sujet du discours ne s'attaque pas seulement à l'ordre déjà établi, mais, par un revirement de son entreprise de dévalorisation des systèmes, il pousse le nihilisme jusqu'à démolir les organismes et mouvements qui sont eux-mêmes contestataires des institutions traditionnelles. [...] L'esprit révolutionnaire n'échappe pas non plus à la caricature.[289]

Par une ruse stratégique, le discours de Ducharme s'oppose aux opposants, puisqu'il s'attaque autant aux systèmes traditionnels qu'aux systèmes protestataires défendus par la littérature de la modernité québécoise. Cette « rouerie » établit un rapport antagonique avec la littérature moderne et nationaliste.

De fait, tout porte à croire[290] que Ducharme appartient à cette communauté intellectuelle de la gauche québécoise qu'il s'applique à torturer, aussi, à travers le lecteur. Sur ce point, la démarche du persécuteur s'éclaire dans cet apprentissage de Bérénice : « J'apprends à dédaigner ce qui d'abord me plaît. Je m'exerce à rechercher ce qui d'abord me porte à chercher ailleurs » (*AA*, p. 42). Rejetant ce qu'il désire le plus, le sujet ducharmien observe une morale sévère, puisqu'il se définit toujours contre ce qui lui est proche. Élisabeth

[289] LEDUC-PARK, Renée, « *La fille de Christophe Colomb* : la rouerie et les rouages du texte », *Voix et images*, (5), 1980, p. 324.

[290] Nous pensons aux amitiés que Ducharme aurait entretenues avec des personnalités publiques comme Robert Charlebois, Pauline Julien, Marie-Claire Blais, Francis Mankiewicz et Jean-Pierre Ronfard, dont les convictions politiques sont incontestablement nationalistes.

Nardout-Lafarge soutient que « cette lucidité, qui s'oppose aux croyances et exige qu'on déconstruise surtout celles auxquelles on tient le plus, commande la morale ducharmienne »[291], et l'analyse des invectives à caractère politique nous conduit à la même conclusion.

La politique est vue dans les romans de Ducharme comme une appartenance risquée, une voie glissante : « La politique, on trouvait ça cheap and heavy, grazéviskeux » (*HF*, p. 198), affirme André. Le mot-valise « grazéviskeux » laisse entendre que la politique fusionnelle du Québec englue, que l'engagé s'y enfonce et s'y retrouve rapidement pris au piège. En effet, l'appartenance, et même la non-appartenance politique, peuvent devenir des armes qui se retournent contre l'individu, comme dans cet épisode :

> Mais quand c'est arrivé, quand je l'ai lu, le fameux *P.Q. mon Q*, la pression était trop grande, j'ai perdu mon jugement, je suis parti au galop sur une piste complètement fausse. Je trouvais sympathique que ces engagés enragés se moquent grivoisement de leur apostolat, et j'ai vu l'occasion de désarmer mes trop fortes tendances réactionnaires…
>
> - Province de Québec mon cul ! Ah c'est bon ! Ah je suis bien d'accord !
>
> Ah qu'ils ne l'ont pas trouvé drôle ! Ah quel froid ça a jeté !
>
> Ils ont observé une minute de silence, comme après la mort du président Kennedy. Seule Nicole avait compris que je n'avais pas fait exprès de confondre *Province de Québec* et *Parti québécois*. (*HF*, p. 107)

Cet extrait résume un certain investissement du politique chez Ducharme. L'erreur d'André, confondant *Province de Québec* et *Parti québécois* dans l'abréviation *P.Q.*, est reçue comme une injure par les « engagés enragés » : le nom illégitime est compris comme un affront. Cette anecdote montre que la politique crée son propre jargon, langage d'initiés, qu'il faut savoir maîtriser, au risque d'énoncer des infamies. *L'hiver de force* met en scène le discours commun de la société québécoise de la Révolution tranquille et montre les

[291] NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth, *Réjean Ducharme. Une poétique du débris*, *op.cit.*, p. 21.

risques que comporte l'indépendance de pensée. Ducharme, comme André, se rit des appartenances, « se moqu[e] grivoisement de leur apostolat », et il se met ainsi en marge de l'espace québécois vu comme un lieu d'appartenance clos. Aussi l'injure participe-t-elle tantôt de la caricature tantôt de la provocation, selon une stratégie risquée qui se joue du *pathos*.

*

Le politique est un sujet envahissant auquel il est difficile d'échapper au Québec, la vie « sauciale » (*E*, p. 143) exigeant qu'on s'engage. Pourtant, la position de Ducharme est constamment esquivée, modalisée en des discours contradictoires, métaphorisés en divers jeux de renvois et de miroirs.[292]

Le sujet politique se prête bien à la lutte verbale. C'est pourquoi la bienséance demande de l'éviter. L'invective est un mode d'expression essentiellement lié au politique. Pensons à sa représentation dans le genre pamphlétaire et dans les formes imprimées de la propagande. Elle a, cependant, en ces lieux ses propres règles et ses propres exigences, la première étant de prendre position. Chez Ducharme, les règles ne tiennent plus : non seulement il refuse de se taire, mais ce faisant, il s'engage dans le débat sans dévoiler ses convictions. En effet, si « Ducharme n'a esquivé aucun des sujets polémiques de l'époque : la drogue, le Parti québécois, l'Art, "le p'tit Québécois de la base", la révolution sexuelle »[293], il refuse

[292] Selon Gilles Marcotte, un moment fait exception à la fuite généralisée du discours romanesque de Ducharme, il se trouve dans *Les enfantômes* : « Au déjeuner, le lendemain, le problème canadien-français, qui était encore sauvage, c'est-à-dire réservé aux cogitations des happy few, prit la vedette. Madeleine l'avait soulevé par dépit. Pour me provoquer. Pour avoir quelque chose à me faire. Elle savait que j'étais d'accord avec ma sœur sur la question – contre tout sentimentalisme nationaliste en même temps que pour le gros bon sens de l'indépendance des Québécois – et qu'il lui était facile de me faire enrager là-dessus avec ses supposées opinions, exactement contraires » (*E*, p. 165-166). Selon Gilles Marcotte, l'expression du « gros bon sens » dévoilerait les convictions de l'auteur quant à la question nationale, étant « la seule affirmation modérée, raisonnable, qui soit dans toute l'œuvre de Réjean Ducharme ». MARCOTTE, Gilles, « En arrière avec Réjean Ducharme », *Conjonctures. Revue québécoise d'analyse et de débat*, 26, automne 1997, p. 28.
[293] CAMBRON, Micheline, *Une société, un récit. Discours culturel au Québec (1967-1976)*, *op. cit.*, p. 161.

farouchement de prendre position face à ces discours. Défiant à la fois les codes de la bienséance et ceux du discours politique, il revendique une position risquée et expose son discours à toutes les controverses.

L'esquive après l'invective est peut-être le mouvement le plus outrageant de la logique pragmatique de Ducharme. Et, sur ce point, l'objet politique est révélateur. Vu l'injonction de l'engagement dans cet espace de la parole, le parti pris de la fuite a dans ces circonstances des conséquences particulières : il reporte sur l'interlocuteur le devoir d'interpréter la violence. Le rire joue alors un rôle primordial parmi les moyens déployés par le discours de Ducharme : « Riez ! Riez ! » (*FCC*, p. 102), ordonne l'auteur. L'humour apparaît comme un facteur de conciliation, un espace de partage ; il gagne la confiance des lecteurs qu'il réunit en une communauté complice, comme le rire de Constance Chlore qui est communicatif : « Son rire, chuintement rapide et saccadé, me contamine. Son rire, sifflement de marmotte, prend mon rire par la main et l'emporte dans sa folle course. » (*AA*, p. 201). Le régime de l'équivoque mesure cette complicité, puisqu'il laisse au lecteur le soin de se prononcer sur le statut du discours, et de décider (à sa guise) la nature du propos. L'invective établit autour du motif politique une rencontre pragmatique fusionnelle selon laquelle le lecteur est sommé de se placer aux côtés (variables) du révolté, auquel cas il se constitue ennemi. Ironiquement, la stratégie de séduction ne paraît pas ici très différente de celle du politicien.

Le racisme célinien

À l'autre extrême, l'écriture de Céline choisit l'absolu de l'engagement, persistant envers et contre tous dans cette position. Les convictions céliniennes se présentent comme

inébranlables, et cet entêtement participe aussi à la création du sujet écrivant. On peut penser l'obstination calculée, stratégique, expression volontaire de l'originalité de l'auteur, qui, même dans le blâme et l'auto-injure, se fait une gloire de sa marginalité.

Le politique est un lieu qu'investit obstinément Céline, notamment par des références racistes. Toutes les invectives racistes chez Céline n'ont pourtant pas la même origine. En effet, il faut distinguer les invectives racistes, véhiculées par la société, des inventions proprement céliniennes.

Les usages sociaux de l'invective raciste

Certaines invectives, racistes à l'origine, ont été dénaturées par l'usage social : « Tu le fais exprès, petit apache ! et vlac ! et paff !... » (*CL*, p. 107), « Ah ! Les enfoirés !... Malheureux béotiens crotteux !... Ânes légaux… Âne du purin, moi que je dis !... » (*MC*, p. 416). En effet, « petit apache » et « béotiens » sont des invectives lexicalisées. L'utilisation sociale de ces invectives a fait oublier la dimension raciste de la référence. L'Amérindien et le Béotien ne sont plus les cibles de ces agressions. Par métonymie, « petit apache » (qui désigne le brigand, le voyou) et « béotiens » (qui qualifie l'individu lourd et peu cultivé) personnalisent un caractère, de sorte que le racisme n'est plus actif dans ces énonciations.

En revanche, il en va autrement des termes « chintoc » et « bougnoule » vus ici : « Rattrape ce chintoc ! Œil de lynx ! Démerde-toi ! » (*GB*, p. 299), « si on y avait fait comprendre ! qu'il était mal marié, bougnoule !... » (*CL*, p. 263). Dans les sociétés qui l'emploient, ce vocabulaire a conservé toute sa vivacité, de sorte que la portée s'avère cette fois raciste. Les

asiatiques, indistincts aux yeux de l'Occidental ignorant, sont tous assimilés aux Chinois selon la formule « chintoc », ou chinetoque, « déformation raciste de chinois apparue dans l'argot des marins, avec un élément –toque évoquant la bizarrerie ».[294] L'origine de « bougnoule » est semblable ; le nom

> [...] est emprunté (1890) à un mot de la langue ouolof (Sénégal), *bou-gnoul* « noir », employé comme terme péjoratif à l'égard des Africains européanisés. Le mot, introduit par l'argot de la marine et de l'infanterie coloniale, a d'abord désigné péjorativement un individu corvéable. [...] Le mot s'est répandu comme un terme raciste injurieux : d'abord à l'égard des Africains, des Noirs et des métis en général (1932) et, par extension, dans le langage de certains Européens, à l'égard des Maghrébins, sens devenu dominant.[295]

Ici, la distinction entre l'injure et l'insulte sert bien l'explication. « Petit apache » et « béotiens » sont des attaques invérifiables, des injures, parce qu'elles ont perdu depuis longtemps leur référent racial. En revanche, les substantifs « chintoc » ou « bougnoule » appartiennent aux insultes parce qu'ils expriment une spécificité : il est possible de confirmer l'origine asiatique ou maghrébine que suggèrent les invectives.

Il est des usages selon lesquels l'invective raciste repose sur une resémantisation : « "*Lovely weather my Lord ! Lovely smile ! London Sun !* Sourire de Londres ! Soleil ! Mon cher Lord ! *dont you think* !" Il envoyait ça de son comptoir à chaque bonhomme qui entrait, ça le vengeait comme Italien, qu'il se faisait traiter de ravioli, qu'il zozotait si fortement » (*GB*, p. 41). La resémantisation insultante du terme « ravioli » n'a pas une portée aussi agressive que « chintoc » ou « bougnoule ». L'injure, métonymique, réduit ici l'Italien à son alimentation spécifique[296]. La tonalité fait paraître la formulation de prime

---

[294] REY, Alain (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, *op. cit.*, *sub. verbo*.
[295] REY, Alain (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, *op. cit.*, *sub. verbo*.
[296] Le même procédé crée chez Ducharme l'invective « spaguette » : « Et la fondrière où ils avaient planqué les deux Calabrais bien travaillants qu'ils avaient fait venir pour pelleter leur neige et tondre leur gazon, non pour les rencontrer le soir sur leurs trottoirs, encore moins pour trouver un petit spaguette enlacé avec leur unique fillette sous le plancher de leur gloriette ; ils avaient même poussé la sollicitude jusqu'à leur procurer

abord plus humoristique qu'agressive, mais la mise en scène de *Guignol's band* suggère que la redondance transforme la moquerie en invective, puisque le commerçant italien immigré sent le besoin de répliquer en ironisant sur la température et le tempérament anglais.

Les inventions céliniennes

Si le texte atteste certaines violences raciales, l'auteur se fait aussi l'inventeur de certains néologismes de forme : « Avec ça, ils peuvent toujours se gargariser avec le tonnerre de Dieu si ça les excite, les peaux de boudin ! Moi, je m'en fous toujours avec mon coton à la graisse ! J'entends plus rien ! Les nègres, vous vous en rendrez tout de suite compte, c'est tout crevés et tout pourris !.. » dit celui qui se révélera être Robinson (*VN*, p. 165). En effet, dans *Voyage au bout de la nuit*, c'est Robinson et non Bardamu qui file la métaphore du « nègre » avec la formulation « les peaux de boudin » et l'association au « coton ». L'imaginaire raciste voulant que la couleur de la peau soit une souillure superficielle qui annonce une impureté plus essentielle caractérise un personnage de la fiction. À cet égard, c'est après *Voyage au bout de la nuit* et le premier pamphlet, *Mea culpa,* que survient une rupture dans le discours célinien, alors que le point de vue raciste selon lequel la différence physique suppose la corruption de la personne est assumé de plus en plus explicitement par le narrateur: « hordes d'indigènes, honteux d'être eux... encore sûrement plus écœurants... "sous-sous-peaux-blancs"... eurasiates, eurbougnoules, "eur" n'importe quoi, qu'on les accepte larbins de quelqu'un ! » (*CL*, p. 396). La forme du néologisme central donne à voir la hiérarchisation : chacun des traits d'union du « train »

---

et transporter à crédit, pour élever leurs familles, deux cabanes du Plan de Construction domiciliaire de la Loi sur les Mesures de Guerre (si j'ose et si je ne m'abuse) » (*E*, p. 122-123).

néologique « sous-sous-peau-blanc » marque l'étape d'un métissage. La graphie rappelle la forme de l'arbre généalogique ; et, dans la logique célinienne, chaque branche est le vecteur d'une impureté. Ce néologisme est présenté entre guillemets, sortes de barrières achevant d'isoler l'altérité. La présentation de « eurbougnoules » est différente, car un autre effet de lecture est désiré. La forme néologique de « eurbougnoules » densifie le signifiant pour que le motif outrageant se transmette et connote également le vocable « eurasiates », pourtant lexicalisé, d'une tonalité raciste. Et l'absence de guillemets favorise ce passage.

De la hiérarchisation des races découle que le métissage, l'hybridité, est la pire menace :

> si les hybrides me font peur, j'ai des raisons !... remplacer Trotsky à Moscou !... disponibles et des « tout-allant » ces hybrides inquiets !... remplacer Peron ou Franco !... l'avenir qu'ils ont ! tenez, comme le Spears à Londres !... Mendès-France, ici !... ce qu'ils veulent ! Disraeli... Latzareff... Reynaud...l'Hitler, semi-tout, mage du Brandebourg, bâtard de César, hémi-peintre, hémi-brichanteau, crédule con marle, semi-pédé, et gaffeur comme !... (*CL*, p. 262)

Le discours célinien trouve dans la figure d'Hitler, envisagé en métisse, l'argument fort de sa démonstration. De fait, Céline a des sentiments partagés au sujet d'Hitler. Il écrit dans *L'Appel* : « Au fond, il n'y a que le chancelier Hitler pour parler des Juifs. [...] C'est le côté que l'on aime le moins, le seul au fond que l'on redoute, chez le chancelier Hitler, de toute évidence. C'est celui que j'aime le plus. Je l'écrivais déjà en 1937, sous Blum »[297] ; d'autre part, François Gibault explique :

> Céline eut aussi l'impression que la gauche, aveuglée par son antifascisme, ne voyait pas que montait à l'Est un autre péril, tout aussi totalitaire et au moins aussi dangereux parce que travesti sous des théories aguichantes et sous les habits de l'égalité et de la liberté. Céline voulut mettre les Français en garde contre ce *chant des sirènes*. Il eut tout de suite l'idée que l'intérêt de la France était de voir Hitler et Staline se jeter l'un sur l'autre : « Je regrette de le dire. Qu'il en plaise au Consistoire, moi je m'en fous énormément qu'Hitler aille dérouiller les Russes. Il peut pas en tuer beaucoup plus, dans la guerre féroce, que Staline lui-même en fait buter, tous les jours, dans la paix libre et heureuse [*Bagatelles pour un massacre, op. cit.*, pp. 49-50]. »

[297] "Louis-Ferdinand Céline nous écrit", *L'Appel*, 4 décembre 1941, cité par GIBAULT, François, *Céline. Deuxième partie : Délires et persécutions (1932-1944)*, Paris, Mercure de France, 1985, p. 296.

> Céline comme beaucoup de diplomates français de l'époque, et quelques hommes politiques, comme Pierre Laval, y aurait vu un avantage principal : « Hitler il aurait tant de travail, de telles complications inouïes à défendre ses vaches conquêtes, dans toutes les steppes de la Russie, dans les banlieues du Baïkal, que ça l'occuperait foutrement. Il en aurait bien pour des siècles avant de venir nous agacer... [*Bagatelles pour un massacre, op. cit.*, p. 318] »
>
> Après son séjour à Leningrad, Céline se détacha naturellement d'une gauche qui le sollicitait et vers laquelle il se serait porté si elle avait été aussi généreuse dans ses réalisations que dans ses intentions. Il estima qu'il n'avait pas le droit de se taire et prit la décision de témoigner de ce qu'il avait vu en U.R.S.S. À cette occasion, il découvrit son extraordinaire talent de polémiste et donna libre cours au torrent verbal qu'il portait en lui et qu'il transposa dans l'écriture, se jetant dans la mêlée comme un fou, mettant ainsi le doigt dans l'engrenage qui allait faire de lui le chien galeux que l'on sait, le suppôt d'Hitler et l'apôtre de tous les génocides.[298]

Il rappelle aussi que « les propos que Céline avait tenus le 1er octobre 1933 à Médan [...] témoignent qu'il n'était nullement séduit par Hitler ni par le nazisme, ce qui ressort aussi d'une lettre à Cillie Pam : "Je me demande si vous êtes en sécurité à Vienne, si l'Hitlérisme ne va pas envahir aussi l'Autriche ? Quelle folie secoue encore le monde !" ».[299] La position politique de Céline est complexe et souvent trouble, et il ne s'agit pas ici de l'expliquer. Notre lecture souhaite plutôt montrer que les insultes au Führer participent d'une étonnante pluralisation des cibles céliniennes. Nous reconnaissons là un procédé des pamphlets :

> Personne n'est épargné dans ces pamphlets « antisémites » où l'on fustige tant les nationalistes que les communistes et les socialistes, tant les bourgeois que les prolétaires, tant, enfin, la droite que la gauche. Céline ne s'en prend pas seulement aux Juifs, mais aussi aux Aryens, ses « frères de race », qu'il ne se gêne pas pour insulter ou pour présenter comme des traîtres qui, plutôt que d'être solidaires (contre les Juifs), s'entre-déchirent. Abrutis par l'alcool, tous occupés à digérer des repas trop copieux, ils ne demanderaient qu'à être dominés ou asservis.[300]

Le racisme massifiant s'étend chez Céline aux peuples et aux personnages généralement épargnés : « Debout charognes et que ça fume !... Tous à la corne du ponton !... Tous âges !... provenances !... races infectes ! paumés des quatre Univers ! noirs, blancs, jaunes

---

[298] GIBAULT, François, *Céline. Deuxième partie : Délires et persécutions (1932-1944)*, *op.cit.*, p. 145-146.
[299] Lettre de Céline à Cillie Pam [Printemps 1933], *Cahiers Céline* no 5, *op. cit.*, p. 98, citée par GIBAULT, François, *Céline. Deuxième partie : Délires et persécutions (1932-1944)*, *op.cit.*, p. 167.
[300] BÉNARD, Johanne, *L'inter-dit célinien*, *op. cit.*, p. 289.

et cacaos !... Gredins tous poils ! » (*GB*, p. 34). Il faut penser que le racisme célinien a ceci de paradoxal qu'il abolit les frontières. L'extrait de *Guignol's band* amalgame en un racisme généralisant toutes les « races infectes ». La scène veut que lorsque « retentit l'alarme », tous se trouvent égaux face à la menace, face à la mort, faut-il comprendre. La généralisation à outrance a pour conséquence de diluer le racisme dans la mesure où l'altérité devient inopérante, chacun se trouvant à en être victime. Tous se reconnaissent dans la race des « gredins tous poils », l'universalisme excluant la possibilité du particulier.

Il est possible de penser que les attaques racistes indistinctes cherchent aussi à secouer celui qui n'a pas l'habitude de faire l'objet d'un racisme :

> mais on a vu pire, bien pire… et on verra je vous assure encore bien plus chouette… les Chinois à Brest, les blancs au pousse-pousse, pas tirés ! dans les brancards !... que toute cette Gaule et toute l'Europe, les yites avec, changent de couleur, qu'ils ont bien fait assez chier le monde !... elle et son sang bleu, prétentieux, christianémique ! (*R*, p. 295)

Effrayé par l'étranger, le narrateur célinien transforme sa peur en agressivité. Le discours, alarmiste, prévoit ici un envahissement massif des Chinois. La mise en scène crée un tableau qui renverse des dominations. Céline peint le Français en serviteur : il n'est désormais plus confortablement assis dans le pousse-pousse, c'est plutôt lui qui le tire. Le discours crée une argumentation hyperbolique où tout apparaît « pire, bien pire […] bien plus chouette » pour apeurer le destinataire. Pour produire cet effet, sont amalgamés des images de la mort et des symboles de la peur : Céline évoque les « brancards » et le sang « christianémique » de l'Europe, selon un néologisme qui met en avant la faiblesse de l'Occidental ; il voit le monde « chang[er] de couleur » (ce qu'il faut comprendre à la fois comme une réaction de peur – l'Europe « bleu[e] » de peur – et comme la prévision d'un métissage général). Cet imaginaire s'avère en fait propagandiste : il vise à secouer l'Occident ramolli, en l'effrayant avec des promesses de catastrophes ;

> Céline voulut réveiller la France endormie, non pas avec des paroles lénifiantes, qui n'étaient pas dans sa nature et qui l'eussent fait sombrer dans un sommeil plus profond, mais avec des propos toniques, virulents et, par voie de conséquences, excessifs et démesurés.[301]

Le personnage tel qu'il évolue au fil de l'œuvre se présente comme un « voyant », position dont nous avons vue avec David Décarie qu'elle est représentative des pamphlets[302]. Et il souhaite faire profiter autrui de ses « visions », celles-ci s'avérant souvent cauchemardesques, pour ne pas dire délirantes. L'agression vise une réaction, un soulèvement de la part de l'agressé. Dans cette situation, le Chinois n'est pas le destinataire, il n'est que la cible ; c'est plutôt le Français, l'Européen en général, que le locuteur souhaite ébranler. La tactique est militaire et le jeu, un peu terroriste : il faut violenter celui que l'on désire rendre violent.

L'affectivité que présume l'envahissement des Chinois suggère des généralisations problématiques, et les passages suivants appuient l'opinion : « Comment il allait les traiter les Russes !... les provoquer au corps à corps !... ce qu'ils sont : foireux puants boas d'égouts !... eux leurs généraux et leur tsar ! » (*N*, p. 432) ; « Romanichelle au fond de la peau !... faucheuse, rouleuse, menteuse, tout quoi !... » (*GB*, p. 62) ; « en leur lacérant tout, on l'hurle ! « boches ! saxons ! cochons ! » » (*CL*, p. 408). Le narrateur célinien fait lui-même parfois les frais du regard indistinct que jette le natif sur l'étranger : « Ah ! colère ! *French rascal ! rascal* ! qu'il m'appelle. La foule elle est contre moi !... » (*GB*, p. 94). Ces propositions aplanissent les traits distinctifs pour servir l'attaque de masse. Le sentiment xénophobe qui anime ces séquences repose sur un procédé argumentatif idiomatique massifiant l'adversaire pour le rendre vulnérable. En effet, la diversité oblige le locuteur à rendre ses attaques précises, alors que le consensus autorise l'approximation. L'individu

---

[301] GIBAULT, François, *Céline. Deuxième partie : Délires et persécutions (1932-1944)*, *op.cit.*, p. 154.
[302] DÉCARIE, David, *Metaphorai. Poétique des genres et des figures chez Céline, op. cit.*, p. 105.

raciste compte sur une certaine forme d'ethnocentrisme pour que son attaque porte, il peut ainsi abattre en un seul coup plusieurs sujets.

Il faut également voir que de la procédure endoxale (entretenant les ornières – les tranchées – qui séparent les peuples) a également dans le système célinien des enjeux esthétiques. En jetant un autre regard sur certaines propositions isolées précédemment, nous voyons que le « train » néologique « foireux puants boas d'égouts » dénigre le Russe sans qu'une cohérence raciste ne se crée. L'effet est d'abord articulatoire : la prononciation du syntagme exige du locuteur une gymnastique dont l'exercice éclipse la référence. La langue française est rendue étrangère, difficile à prononcer comme une nouvelle langue. Par un jeu de langage, le texte vide le motif de sa substance pour ne conserver que l'émotion de l'énonciation. Le constat sur la Romanichelle ainsi que celui sur les « boches » et les « saxons » reposent, quant à eux, sur un effet sonore. La première invective fait rimer « faucheuse, rouleuse, menteuse », la seconde, « boches ! saxons ! cochons ! ». Le plaisir consiste à jouer avec les sons, selon des associations simples qui ne sont pas sans rappeler certaines boutades enfantines. Lorsque cette forme naïve se déploie dans un registre grave comme celui du racisme, l'entorse est troublante au point d'obliger la lecture à interroger le malaise.

L'antisémitisme

Point culminant du racisme célinien, l'antisémitisme en est la manifestation la plus problématique dans son œuvre. L'antisémitisme a fait l'objet de nombreuses études portant surtout sur les pamphlets. Parce que notre analyse traite de l'invective fictionnelle, nous écartons cette matière. Néanmoins, il est indéniable que l'écriture des pamphlets influence

le romanesque, et c'est en ce sens que nous les observons. Dans l'ensemble de l'œuvre de Céline, il est possible d'interpréter le pamphlet *Mea culpa* comme un moment charnière entre le *Voyage au bout de la nuit,* d'une part, et d'autre part les pamphlets antisémites ainsi que les romans subséquents. Le lecteur de Céline ne recevra pas l'invective, même fictionnelle, après les pamphlets sans une charge supplémentaire.

La représentation du Juif évolue ; elle est dans les romans plus subtile – ou plus sournoise – que dans les pamphlets parce que le sémite n'y fait pas l'objet d'une violence aussi criante et excessive. Ainsi dans *Mort à crédit*, roman en quelque sorte intermédiaire, qui précède immédiatement l'écriture des pamphlets antisémites, le Juif est d'abord vu comme un redoutable concurrent dans le commerce :

> Elle en avait fourré partout de ces nouvelles camelotes immondes… des vraies loques en moins d'un mois… Garanti !... La vitrine en était comble !... De voir pendre à présent chez elle, de toutes les tringles et des tablettes, ces kilomètres de roustissures, ça lui foutait la colique !... Mais il y avait plus à chicaner… Les juifs à quatre pas de chez nous, au coin de la rue des Jeûneurs, ils s'en tassaient d'énormes morceaux de la même, à boutique ouverte, comptoirs noyés comme à la foire, à la bobine ! au décamètre ! au kilo !
>
> C'était une vraie déchéance pour qui a connu l' « authentique » … ça lui faisait des hontes à ma mère ! de se mettre à la concurrence avec des rebuts semblables !... Enfin, elle n'avait plus le choix… (*MC*, p. 286)

Les Juifs paraissent les agents de la « déchéance », leur peu de scrupules faisant dégénérer le commerce français. *Mort à crédit* suggère que l'arrivée des Juifs dans le commerce est nouvelle, et que cette venue marque la fin de l' « authentique ». Cette erreur de la narration suggère une lecture plus métaphorique du passage. Nous comprenons qu'il est plutôt question du métissage de la race que de celui du commerce français. L'authenticité toucherait alors moins les dentelles et autres colifichets que les individus. Traités de « rebuts », les Juifs constituent la part impure de la société, face au Français « authentique ». Et, selon cette lecture, la capitulation commerciale de la mère annoncerait

la souillure de la matrice, qui engendre désormais des êtres abîmés, métissés. La confusion entre les tissus (l'authentique opposé au rebut) et les personnes (le commerçant parisien jugé « authentique » face au Juif comme « rebut » social) encourage une lecture polysémique de cet épisode.

Cette interprétation se confirme dans les romans qui suivent immédiatement l'écriture des pamphlets, soit *Féerie pour une autre fois* et *D'un château l'autre*. Le dépouillement des invectives racistes désigne, en effet, ces œuvres comme des lieux particuliers. Il s'avère que, dans le romanesque, la judéité ne fait pratiquement jamais l'objet d'une attaque directe ; de ce point de vue, le passage isolé dans *Mort à crédit,* si métaphorique soit-il, apparaît l'agression la plus frappante. Plutôt que de renouveler les attaques, déjà conséquentes, des pamphlets, les narrateurs des romans récupèrent ces agressions dans un discours qui relève du hors-champ. Ils rappellent les discours que Céline a déjà tenus sur les Juifs, dans lesquels la judéité apparaissait la pire des abominations.

Les trois extraits suivants du roman *D'un château l'autre* s'écrivent selon cette méthode mnémonique : « moi qui l'ai traité de tout et de juif, et qu'il le savait, et qu'il m'en tenait vachement rigueur que je l'avais traité de youpin, proclamé partout, je peux parler de lui objectivement… » (*CL*, p. 254) ; « Vous m'avez bien traité de juif n'est-ce pas, Docteur ? oui, je le sais !... pas que vous ! Je suis partout aussi ! » (*CL*, p. 354) ; « Il a Bichelonne au téléphone… "Vous savez ce que me dit Céline ?... que je suis un escroc, un capable-de-tout, un traître, et un juif !" » (*CL*, p. 357). Dans les derniers romans, les attaques renvoient sans cesse à la matière pamphlétaire, mais elles demeurent à l'imparfait, et ne dépassent pas les espaces de la référence. La situation pragmatique place le narrateur célinien face à un ancien adversaire, « traité de juif ». Le contexte énonciatif atteste de l'ampleur de l'attaque : insérant l'invective « juif » dans des séries très vagues, l'écriture montre la

suprématie de l'insulte raciste. L'invective antisémite efface, dilue toutes les autres attaques tant son pouvoir est grand. Céline a « traité de tout » ses ennemis, mais ceux-ci ne se rappellent que d'une étiquette : « Juif ». Le Juif est, dans le discours célinien, l'ennemi absolu. Il résume, en effet, le racisme, c'est-à-dire toutes les peurs et toutes les violences :

> On explique tout ce que l'on veut avec les « raisons et les mots » on comprend, on se penche, on s'excuse et puis finalement on se fait dépecer à la guerre ou enculer de long en large pendant la paix – Le juif n'explique pas tout mais il CATALYSE TOUTE notre déchéance, toute notre servitude, toute la veulerie râlante de nos masses, il ne s'explique lui, son fantastique pouvoir, sa tyrannie effrayante que par son occultisme diabolique – dont ni les uns ni les autres ne vous êtes conscients [sic]. Le juif n'est pas tout mais il est le Diable et c'est très suffisant – le Diable ne crée pas tous les vices mais il est capable d'engendrer un monde entièrement, totalement vicieux – Il n'y a d'antisémitisme réel que le RACISME tout le reste est diversion, babillage, escroquerie (genre AF [Action française]) noyage du poisson – Dieu sait que le blanc est pourri ! Qui le sait mieux que votre serviteur g[ran]d Dieu ! Pourri à périr – mais le juif a su gauchir cette pourriture en sa faveur, l'exploiter, l'exalter, la canaliser, la standardiser comme personne. Racisme ! Racisme ! Racisme ! Tout le reste est imbécile – j'en parle en médecin – [...][303]

L'articulation de la violence n'est plus actuelle dans les situations représentées dans les romans, mais le souvenir seul suffit à réactiver l'offense. D'autres narrations rétroactives apparentent la violence à l'auto-injure : « Il s'est foutu tout le monde à dos !... on l'a pas assez saccagé ce raciste indigne !... dépeçons sa veuve !... » (*CL*, p. 79). En un mouvement, que l'on pourrait de prime abord croire flagellatoire, le narrateur s'inflige les insultes (il s'agit bien de désignations vérifiables) que lui ont valu ses opinions : « raciste indigne », « traître, vendu, pornographe, youdophage... » (*CL*, p. 214). Le rire ici ne nuance pas les agressions ; au contraire, il les confirme. Le style hyperbolique tend à ridiculiser les réprimandes encourues – « saccag[es] » et « terribles accusations » (*CL*, p. 214) qui le conduisirent en exil. Cette remémoration repose sur une rhétorique de la lassitude ; l'accumulation des torts toujours réitérés compose une litanie que l'accusé finit par trouver

[303] CÉLINE, Louis-Ferdinand, Lettre inédite à Lucien Combelle, sans date, cité par GIBAULT, François, *Céline. Deuxième partie : Délires et persécutions (1932-1944)*, *op.cit.*, p. 156-157.

ennuyeuse, selon un procédé de désamorçage précédemment analysé. Ces énonciations relèvent également du chleuasme.[304] Et la démarche est retorse :

> Que ce soit pour nous livrer sa poétique, pour nous raconter sa vie ou pour présenter ses idées politiques, le sujet célinien se place en situation de défense. À tout moment, il fait comme si on lui avait demandé de rendre des comptes, comme si on l'avait accusé et menacé. Il n'avoue aucune faute, et surtout pas l'incontournable faute des pamphlets – qui lui vaut l'exil, une détention, et un procès –, mais n'en finit plus de se défendre de mille et une accusations : soit en les déviant, soit en les déplaçant, soit en les reportant sur l'accusateur. En fait, la stratégie la plus retorse consiste pour le sujet persécuté à prendre sur lui une faute qu'il ne réussit pas à identifier : indécise, innommable… et pour cela à proprement parler inavouable. Le plaidoyer, paradoxalement (mais c'est la logique du paranoïaque), risque toujours de devenir auto-accusation, parce qu'il intègre le discours du persécuteur.[305]

Ni honteux ni repentant, le narrateur des derniers romans apparaît comme un être obscur qui traite avec ironie ses erreurs passées. Ce faisant, Céline renouvelle ses opinions racistes : il persiste et signe.

L'inscription de la violence

La forme particulière que prend le racisme dans le romanesque discursif dévoile un versant essentiel de la rhétorique célinienne. Et c'est uniquement cet angle qu'il nous est possible d'éclairer, bien que le racisme ait, dans l'œuvre, une portée plus grande. Notre objectif est de décrire et d'interpréter le geste et les formes esthétiques de la violence. Nous sommes conscients que cette dynamique de création touche aussi aux positions politiques prises par Céline. Les limites de notre corpus nous obligent, cependant, à restreindre notre analyse aux conditions de la lecture romanesque. L'invective raciste se confronte à

---

[304] Bernard Dupriez définit le chleuasme ainsi « ironie tournée vers soi. Moquerie, persiflage, sarcasme dont on fait soi-même les frais, mais en attendant de l'interlocuteur au moins un geste de protestation… ». *Les procédés littéraires*, Paris, éd. 10/18, 1984, *sub. verbo*.

[305] BÉNARD, Johanne, *L'inter-dit célinien*, *op. cit.*, p. 26.

l'interprétation « légale », sociale, de la matière politique. Mais l'expérience de la critique montre que cette voie est non seulement piégée, mais sans issue.

Notre lecture vise à montrer que, dans un premier temps, le texte célinien marque son inscription dans le contexte sociohistorique par l'emploi d'un lexique raciste socialement attesté, parfois même jusqu'à la banalisation (nous pensons à l'injure « chintoc » par exemple). L'antisémitisme célinien, d'une nature certes plus grave, requiert aussi cette contextualisation. Les conditions de la réception varient historiquement et évoluent : le regard contemporain modifie le contenu de la violence, qu'elle soit pamphlétaire, comme le fait remarquer Philippe Roussin, ou romanesque :

> Sa détermination rhétorique, son appartenance à la classe des discours argumentatifs et persuasifs et la disparition de ses anciens usages politiques et religieux sont pour beaucoup dans l'incompréhension que les théories littéraires et la critique contemporaine ont manifestée à l'égard du genre pamphlétaire. Dans le cas des pamphlets de Céline, ses lecteurs ne sont plus les récepteurs auxquels ils avaient été destinés, et la réalité de leur dimension polémique s'est obscurcie à mesure que les textes devenaient de plus en plus décontextualisés.[306]

Et le texte célinien prévoit cette variabilité dans la mesure où inlassablement il témoigne de son historicité. C'est l'un des effets de l'invective visionnaire, par exemple la peur de l'envahissement chinois, dont l'enjeu consiste à agresser les foules pour qu'elles se soulèvent, réagissent, rapidement. L'immédiateté de ces instants pragmatiques montre bien les limites du fait de réception. L'invective est dans ces situations périssable : son actualité décline peu à peu ; seule reste sa violence intrinsèque.

La conscience des paramètres sociohistoriques permet, dans un second temps, à Céline de composer à partir du noyau social. La néologie est à ce titre un procédé révélateur dans la mesure où l'invention donne à voir l'état de l'idiome. L'esthétisation de la violence déplace

[306] ROUSSIN, Philippe, *Misère de la littérature, terreur de l'histoire. Céline et la littérature contemporaine*, Paris, Gallimard, 2005, p. 452-453.

les enjeux de la réception : l'émotion acquiert ainsi une durabilité exceptionnelle. Fixée dans la littérature (par le néologisme, le jeu de langage ou l'effet sonore), l'émotion est perpétuellement reconduite par la succession des lectures. Cette monstration utilise la circonstance comme une matière créative qui outrepasse les temporalités.

La structure mnémonique qui soutient l'antisémitisme romanesque force aussi l'éclatement des frontières temporelles. Recyclant un discours premier déjà constitué, le romanesque inscrit la fureur, il colle et organise les colères de l'espace public. Comme David Décarie, nous pensons que chez Céline

> l'écriture romanesque est envisagée comme un ballon, et le ballon lui-même est une « reprise » (dans tous les sens du mot) de la réalité, mais surtout des discours qui constituent cette réalité. Ferdinand, chargé de rafistoler le sphérique, devient « expert en trous » (MC, p. 852). Ferdinand « raccommode » les morceaux du ballon : « C'était pas une petite pause de recoudre, remboutir, rafistoler la moche enveloppe, reglingler ensemble des pièces qui tenaient plus… C'était un tracas infini… » (*MC*, p. 880).[307]

Les coutures du romanesque greffent à la diégèse différents éléments de l'actualité. Le texte imprime la violence de la réalité historique et donne à voir la haine raciale qui mena la Seconde guerre mondiale. Et la parole romanesque enregistre la chronique, selon une gravure qui lui permet d'attester sans fin cette situation. Ainsi, la grande force du romanesque s'avère sa force de révélation.

C'est ainsi l'esthétique, plutôt que la matière du témoignage, qui fait du discours célinien une chronique :

> L'antisémitisme est loin d'être un racisme ordinaire, c'est une haine de la joie pulsée et vitriolante du style. Les pamphlets de Céline, trop irradiés de génie stylistique, ne sont pas antisémites : ils sont l'antisémitisme ; ils disent de la manière la plus crue (on a un peu vite confondu cette crudité avec une cruauté) le délire essentiellement antilittéraire qui accable cet art majeur qu'est le judaïsme, la Bible son instrument, le Talmud son chef-d'œuvre.[308]

---

[307] DÉCARIE, David, *Metaphorai. Poétique des genres et des figures chez Céline, op. cit.*, p. 31.
[308] ZAGDANSKI, Stéphane, *Céline seul*, Paris, Gallimard, 1993, p. 41.

Le « génie stylistique » que Stéphane Zagdanski reconnaît aux pamphlets leur donne l'immortalité caractéristique de l'écriture littéraire. C'est Julia Kristeva qui d'abord, dans *Les pouvoirs de l'horreur,* postule l'unité de l'écriture célinienne, considérant que les pamphlets sont en cohérence avec le style « sauvage »[309] des romans. Cette interprétation influence tout un versant de la critique célinienne, qui remarque que c'est avec un art certain pour l'invective que Céline répond à l'actualité et que ce style n'est pas fondamentalement différent de celui des romans. Le « style » fait de la violence, une *représentation* de l'antisémitisme, une sorte d'exhibition, et l'émotion du langage littéraire fait durer cette exposition.

Le romanesque n'est pas un nouveau lieu social de l'expression de la violence, mais sa graphie a le pouvoir de perpétuer une violence préexistante :

> L'autobiographie célinienne est ce texte qui réactive sans cesse la Menace : racontant par avance la persécution ou la racontant au passé antérieur, comme une prophétie réalisée. S'inscrivant dans le temps de la persécution, la prophétie de l'inter-dit célinien est paradoxalement garante du passé. Le pamphlet serait bien, chez Céline, un énoncé performatif, mais au sens où il coïncide avec le présent de la persécution.[310]

La réalité de la rencontre pragmatique fictionnelle archive la matière sociale et historique, elle divulgue continûment la violence. Et cet entêtement de l'écriture est en cohérence avec la personnalité du sujet écrivant. Dans la démonstration, l'auteur joue un rôle essentiel, celui de l'écrivain détestable. Céline expose son style aux foudres de l'opinion publique, et il va même jusqu'à encourager cette réception : « Ta presse est détestable… tu es vénal… perfide, faux, puant, retors, vulgaire, sourd et médisant… Maintenant antisémite c'est complet ! C'est le comble !... » (*BM*, p. 14). L'obstination pousse Céline à créer des

[309] KRISTEVA, Julia, *Pouvoirs de l'horreur : essai sur l'abjection*, *op. cit.*, p. 205.
[310] BÉNARD, Johanne, *L'inter-dit célinien*, *op. cit.*, p. 289.

structures référentielles et une écriture émotive qui peuvent répéter sans cesse les mêmes discours, et la nature même du support littéraire participe de la récidive.

*

La matière politique a des exigences rigoureuses. Céline lui-même en convient : « la politique c'est la colère !... et la colère, professeur Y, est un pécher capital ! oubliez pas ! celui qu'est en colère déconne ! toutes les furies qui foncent après ! le déchirent ! c'est Justice !... moi n'est-ce pas, professeur Y, on m'y reprendra pas ! pour un Empire ! jamais ! » (*EY*, p. 19). Cette recommandation, le narrateur célinien se l'adresse à lui-même avec sarcasme, au terme d'un coûteux apprentissage. Malgré la prudence dont il se réclame, le personnage de Céline n'échappe pas à de nouvelles montées en tension de la violence, qui conduisent l'invective sur les terrains du politique. Ces écarts montrent la violence comme vecteur de l'opinion politique et le genre romanesque comme un lieu particulier de l'engagement. Les polarités qu'héberge le roman n'ont pas la même intensité que dans un genre engagé comme le pamphlet ; et la parole romanesque s'exprime selon des registres singuliers qui obligent à modaliser la réception.

Chez Céline, cette opération demande un effort de la part du lecteur puisque l'écrivain dispose de la matière romanesque de façon équivoque et maintient ses récits dans l'ambiguïté du rapport entre le romanesque et l'autobiographique. Toujours tenté de départager le vrai du faux, le lecteur s'inquiète particulièrement de cette distinction face à l'écriture célinienne, vu la nature des faits rapportés. Mais Céline donne à l'expérience une forme nouvelle, en rupture à la fois avec la matière romanesque et avec la matière autobiographique ; et son projet révèle aujourd'hui toute son ampleur et toute son exigence.

La lecture des textes de Ducharme est également exigeante, mais la contrainte imposée est d'une autre nature. L'esquive chez Ducharme, qui lui permet en une pirouette de ne pas répondre au politique, de le retourner ou de le contredire, convoque une autre lecture. La fuite oblige le récepteur à travailler et à interroger le texte en sachant pourtant qu'il n'y trouvera pas de réponse univoque. L'incertitude devient une condition de la lecture et cet état sélectionne aussi le lectorat. Excluant les naïfs et les incompétents, la dérobade détermine un lectorat performant. L'écriture demande au lecteur élu de séjourner dans l'inconfort de l'irrésolu. Le lecteur mobilisé par Ducharme accepte de demeurer dans l'incertain, sans chercher à fixer, à épingler l'écriture. Face au politique, celui-ci est autonome et lucide. Il n'attend pas de sa lecture des clefs idéologiques. Les exigences de la sélection font donc apparaître en filigrane une vision du monde et une cohérence, selon lesquelles la lucidité et l'esprit critique deviennent les fondements de l'engagement, et de l'imagination.

L'horreur

L'étude de l'invective politique chez Céline conduit invariablement l'analyse vers l'antisémitisme. Bien qu'il fasse l'objet d'un traitement singulier, ce motif de la violence célinienne s'avère participer d'une logique plus vaste : celle de l'horreur. L'horrible chez Céline est tentaculaire ; il se répand et envahit différents lieux de l'écriture pour composer un monde cauchemardesque. L'invective crée des collisions dans cet ensemble en générant des liens gluants entre les différents corps du texte.

L'étymologie nous apprend que l'horreur

> [...] représente un emprunt (v. 1170) au latin *horror* « hérissement, frissonnement », « frisson d'effroi » puis terreur sacrée », dérivé de *horrere* « se hérisser, trembler », « frissonner d'horreur » [...] Les premières attestations en français correspondent à « caractère de ce qui inspire un sentiment d'effroi, de répulsion », sens utilisé dans la locution ***faire horreur à*** « répugner », et dans l'acception devenue littéraire, de « terreur sacrée » (1675). L'idée de répulsion, prise concrètement, explique l'expression *l'horreur du vide*, appliquée d'après le latin à la nature (1648, chez Pascal). Depuis le XIIIe s., *horreur* signifie (v. 1225) « sentiment violemment défavorable qu'une chose inspire » (*l'horreur du crime*), avec les locutions ***avoir horreur de, en horreur*** et *être en horreur à qqn, être l'horreur de qqn* (1587), expressions sorties d'usage.[311]

L'horreur se décline depuis les angoisses[312] les plus fondamentales jusqu'aux peurs les plus personnelles. Protéiforme, l'horreur prend l'aspect de ce que chacun redoute, déteste. Elle s'immisce dans l'intimité et entretient les terreurs les plus éprouvantes. L'horreur offre à la violence un vaste potentiel parce qu'elle travaille avec une émotivité de l'extrême, elle domine les instants de folie, pendant lesquels l'humanité atteint ses limites.

---

[311] REY, Alain (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, *op. cit.*, *sub. verbo*.

[312] Freud rappelle que « nous avons dit que l'angoisse était un état affectif, c'est-à-dire une combinaison de certains sentiments de la série plaisir-déplaisir avec les décharges qui leur correspondent. Leur perception cependant représente, sans doute par transmission héréditaire, le résidu de quelque événement important. Cet état est donc comparable à l'accès d'hystérie individuellement acquis. Nous avons considéré comme capable de laisser une pareille trace affective la naissance, acte durant lequel les phénomènes cardiaques et respiratoires qui accompagnent la peur furent bien réels. La toute première angoisse serait donc d'origine toxique ». « L'angoisse et la vie instinctuelle », dans *Nouvelles conférences sur la psychanalyse*, *op. cit.*, p. 108.

L'invective sait se saisir de cette richesse affective pour bouleverser l'ennemi. L'horreur suscite chez sa victime des réactions viscérales inspirées par les registres de la peur ou du dégoût. Nous proposons d'étudier plus précisément ces registres selon deux manifestations spécifiques : la maladie et la mort.

Ducharme ou l'horreur problématique

La maladie

L'horreur est un cas particulier de la maladie, parce que ce motif suscite différentes affections (la compassion, la pitié, la souffrance, la tristesse) que ne circonscrit pas l'horrible. Il s'agit d'une interprétation possible d'un objet vaste. Vu comme inquiétant, l'individu malade inspire un sentiment de rejet parce que son état figure déjà la mort. La maladie, cependant, n'est pas essentiellement violente, et les invectives présentées dans cette catégorie sont peu usuelles. Autrement dit, les termes qui servent l'attaque ne sont pas en soi péjoratifs. Le passage par les affects de l'horrible confère à ces éléments une émotivité avec laquelle se plaît à jouer le pourfendeur.

Dévadé présente une anecdote que le motif de la maladie rend exemplaire : « Qu'elle y aille et que cette petite peste l'emporte, qui me donne bien plus de frissons d'ailleurs que tous leurs films d'horreur » (*D*, p. 40). L'expression « petite peste », qui qualifie généralement l'enfant indisciplinée, est faiblement agressive parce que banalisée par un emploi souvent affectueux. La narration de *Dévadé* cherche néanmoins à revitaliser l'expression usuelle en insistant sur le motif de la maladie selon la malédiction « que cette petite peste l'emporte ». L'invective est subtile et il faut rappeler le contexte d'énonciation pour en saisir la

cohérence. Bottom, dans le rôle de l'homme à tout faire, prépare le petit déjeuner pour la Patronne qui est handicapée et doit demeurer dans un fauteuil roulant. La maladie a donc dans ce contexte une référence plurielle. Leur conversation porte sur Francine, l'ancienne garde-malade de la Patronne et rivale de Bottom. C'est Francine que Bottom représente en « petite peste » pour souhaiter des malheurs à la Patronne si elle faisait l'erreur de recourir à nouveau à ses services. Le verbe « emporte » est ici polysémique : d'abord, il réfère à un contexte de compétition dont Francine sortirait gagnante et, de façon métaphorique, il représente l'enlèvement de la mort. Dans cette situation, l'invective n'est pas adressée à l'injuriaire, il s'agit plutôt d'une pensée malfaisante. Le sort qu'entend jeter la parole de Bottom veut aggraver l'état de la Patronne. Et la pensée de Bottom rend explicite cette dynamique en la liant à l'imaginaire des « films d'horreur ».

Dévadé exploite diversement la souffrance physique : « Il ne la reconnaît plus. Il ne l'appelle plus sa rose sans épines. Il la traite d'hépatite, d'urétrite, de tache, de torche, de grue. De gros cul… » (*D*, p. 47). Nicole raconte à Bottom comment Adé, « le pas fameux poète » (*D*, p. 46), la traite après plusieurs années de concubinage. La violence représente ici un poétique fané. En effet, dans la bouche d'Adé, les surnoms clichés ont fait place à des invectives dont la créativité elle-même est décroissante, puisqu'elles versent peu à peu dans la grossièreté. Nous comprenons que le choix des maladies est ici le prétexte d'un effet sonore, le nom servant d'abord la rime. Le suffixe *–ite,* qui désigne les maladies de nature inflammatoire, ne compose pas une cohérence clinique, mais il crée une sonorité particulière, qui participe de la constitution du poète fou qui ne peut s'empêcher de rimer sa colère.

Étoilant l'exclamation « Vous êtes malade ! » (*AA*, p. 39), les séquences analysées exploitent des thématiques de la maladie, que l'auteur québécois n'hésite pas à détourner de

leurs affects habituels. À ce titre, la communication suivante est révélatrice : « Circule toi-même, espèce de paranoïa ambulatoire! » (*AA*, p. 321), crie Bérénice à Christian. L'expression « espèce de paranoïa ambulatoire » comprend une agressivité relative que la polysémie du verbe « circule » cherche à rendre opérant grâce au motif de la maladie : « circule » s'entend à la fois comme un congédiement et comme la promesse d'une épidémie, d'où la resémantisation de la paranoïa en « paranoïa ambulatoire » permise par le flou sémantique de la formule « espèce de ». L'invective comporte aussi un lapsus qui permet à l'expression néologique de faire saillie : l'habitude attend *espèce de paranoïaque ambulant,* en cohérence avec la masculinité de l'adversaire, plutôt que « espèce de paranoïa ambulatoire ». L'alliance inédite vivifie la réplique, et l'agressivité se double ici d'une tonalité humoristique.

La mort

La stratégie énonciative à l'origine du célèbre surnom « chat mort » ou « Chamomor », dont Bérénice affuble sa mère, est d'une autre nature, bien que les formules paraissent aussi plus ludiques qu'horribles : « Mme Einberg n'est pas ma mère. C'est Chat Mort ! Chat Mort ! Chat Mort ! Chat mort ! » (*AA*, p. 33) ; « Et Chat Mort engendre Chamomor : Je la déteste ! Chat Mort ! Chameau Mort ! Chamomor ! Chamomor ! » (*AA*, p. 84). Du babil enfantin (nous entendons *ma mômôn*), Bérénice fait un noyau de composition qui dérive la tendresse en férocité. L'effet tient à l'animalisation de la mort, à la morbidité de la connotation animalière. La circonstance est troublante du fait que le revirement rappelle le geste de l'enfant qui mord (« [...]momor ») le sein maternel. La situation violente surdétermine la formule agressive qui semble alors horrible. De fait, les

usages font en sorte qu'il y a des attentes sociales face au langage. Des hommes et des femmes, des vieux et des jeunes, du pauvre et du riche, la société n'attend pas les mêmes comportements langagiers. Le civisme paraît hiérarchisé puisqu'il existe des attentes qui dépendent des états sociaux. Et l'irrespect des conventions double la faute. Petite fille irrévérencieuse, Bérénice cumule les fautes d'où l'efficacité de ses actes illégitimes. Le manque de retenue de la fillette, aggravant le macabre, se révèle l'origine même de l'horreur. L'outrage ne résulte pas d'une ignorance enfantine, mais d'une conscience aiguë des codes, qui entraîne une transgression fortement réfléchie. « Chamomor » n'est pas un attendrissant mot d'enfant.

La vision agressive de la mort chez Ducharme relève ailleurs du traumatisme : « Nous nous sommes querellés pendant des heures, sur le même air et les mêmes mots. Elle m'accusait de lâcheté, de traîtrise, me traitait de Judas, de macchabée, de squelette, de larve, de visage à deux faces » (*NV*, p. 227). Mille Milles résume ainsi une altercation avec Chateaugué. En une longue énumération, formée d'accusations et de qualifications outrageuses, le vocabulaire sonde le phobique. La multiplication des adresses insultantes produit un rythme étourdissant qui figure l'état de Mille Milles. En effet, observant le lieu d'énonciation de la violence, nous comprenons que la narrativisation témoigne du ressenti du locuteur plutôt que de l'injure énoncée. En interprétant de façon hyperbolique les répliques de Chateaugué, Mille Milles dévoile ses propres traumatismes. La menace de mort lui a fait éprouver sa fragilité. Il a regardé sa mort dans ce qu'elle a de plus écœurant, aussi il s'imagine avoir été traité « de macchabée, de squelette, de larve ». L'horreur éprouvée par Mille Milles resémantise même l'expression usuelle « visage à deux faces », par ailleurs caractéristique d'un système de valeurs propre à Ducharme ; désignant habituellement l'hypocrite, la formule figure ici un être monstrueux, une sorte d'Hydre.

L'avalée des avalés implique un semblable imaginaire morbide : « Qu'ils viennent, les êtres humains, ces insalubres, ces agonisants moribonds ! » (*AA*, p. 182), défie Bérénice. La précarité de la vie humaine – « agonisants moribonds » – est ici impudemment exploitée par l'enfant sans scrupules. L'énumération crée des équations angoissantes ; l'homme se montre clairement comme un mort en devenir : son corps se dégrade invariablement, et cette promesse du cadavre le rend déjà « insalubre ». Vivant momentané, l'humain vit une vaste agonie selon l'héroïne. La rencontre pragmatique ici est indirecte, puisque Bérénice nargue un injurié absent, mais la ponctuation et les adjectifs démonstratifs forcent la référence et donnent à chaque segment un ton exclamatif qui le rapproche de l'apostrophe. L'invective prend la forme du défi, Bérénice fronde tous « les êtres humains », et prononce ainsi une exclusive singulière puisqu'elle se distingue du même coup du genre humain. Dans *Le nez qui voque*, l'invective opposait Mille Milles et Châteaugué, de sorte que l'horreur était contenue dans les lieux de la fiction. Dans *L'avalée des avalés*, la série insultante se développe dans le même registre et véhicule une semblable vision de l'humain, mais cette fois la parole apostrophe tous les « êtres humains ». Aussi le discours entend-il déborder les espaces de la fiction. Interpellés comme « insalubres », les destinataires sont invités à affronter cette créature ennemie, mais le discours prévoit déjà l'issue du combat en figurant la mort de chacun.

Faisant dériver l'agression vers le poétique, le locuteur ducharmien évite la collision. Et cette esquive peut se révéler frustrante pour l'interlocuteur. Ébranlé puis privé de réplique, l'injuriaire se trouve profondément bafoué. Le rire, synchronisé à l'invective, participe d'une rhétorique selon laquelle l'outrage passe par la ridiculisation de l'adversaire. Ces diverses victoires de la parole insultante, laissant l'adversaire sans voix, amènent à penser que la déviance humoristique est tactique : « - [...] Si tu as faim... tu n'as qu'à le dire. -

Tais-toi, macabre découverte » (*NV*, p. 141). L'expression « macabre découverte » dont Mille Milles taxe Chateaugué est chargée d'une riche émotivité. L'emploi oblique d'une formule de "faits divers" se veut à la fois ironique et choquant. Comme le journaliste à scandales, Mille Milles cherche à ébranler le lecteur, mais il fait montre également d'un savoir-faire rhétorique qui satisfait les « amateurs ». La performance est donc polémique. Dans le contexte de l'énonciation, Chateaugué paraît peu vexée par l'injure puisqu'elle poursuit l'échange avec mauvaise humeur, mais ne s'emporte pas. Un imaginaire horrible est cependant activé à la toute fin du roman, ce qui amène à poser un nouveau regard sur l'expression de la violence. Au moment où Mille Milles découvre Chateaugué morte, les poignets tranchés, vêtue de la robe de mariée volée, « macabre découverte » se transforme en une insulte prémonitoire, voire en une malédiction. Et, la formule annonce même d'autres suicides : celui de Man Falardeau, qui se poignarde, et celui de Fériée, qui se fait éclater le crâne avec un marteau, dans *Les enfantômes*. L'organisation pragmatique du discours confirme Mille Milles en tant que responsable du suicide de Chateaugué, voire en tant que messager de tous les suicides romanesques.

*

Le motif de l'horreur chez Ducharme est très malléable. L'étude de l'invective horrible dans ses textes permet de comprendre qu'il s'agit d'un registre qui possède un potentiel émotif, mais qui n'est pas nécessairement agressif. Malgré les jeux du langage, la conception de la mort chez Ducharme est grave et sérieuse. Nous avons déjà vu que, selon Bérénice, la mort est à l'origine même du langage : « C'est par les yeux que les hommes se sont aperçus que l'homme meurt. Quand l'homme vit l'homme mourir, il poussa un grand cri : c'est ainsi que lui vint la parole » (*AA*, p. 138). Ainsi, l'horreur (dé)figure chez

Ducharme la scène de la création véhiculée par le religieux, et promet un destin inquiétant à l'homme.

Figuré en « macchabée », en « squelette », en « insalubre » ou en « agonisant moribond », le destinataire de la violence ne saurait ignorer le sort qui l'attend. L'horreur repose sur la démonstration, et, selon cette logique, l'invective se présente comme un reflet inquiétant. Le procédé participe également d'une auto-réflexion du discours, car l'inventivité dont fait preuve la parole la rend autonome face à l'usage attendu. Cette distance retourne le regard et oblige le destinataire à interroger son angoisse. Le discours agonistique fait preuve d'un sadisme tout particulier, qui exige de la victime qu'elle comprenne le procédé qui la perturbe. L'invective devient une forme de torture, pour l'injuriaire comme pour le lecteur que l'écriture ne manque pas d'épingler au passage.

Le diagnostic célinien

Le discours de Céline associe les registres de la maladie et de la mort selon une relation de cause à effet qui pose un diagnostic pessimiste. Cette causalité souligne, comme chez Ducharme, la fragilité de la vie humaine, mais la mise en scène du médecin chez Céline donne au constat une autre actualité.

La maladie

Le procédé d'invention consiste d'abord chez Céline à insister sur la pathologie horrible :

> Vous êtes baths aux œufs ! choléras ! (*CL*, p. 131)
>
> c'est pas à croire le mal que j'ai de pas être haché, sec! « ordure! stalinien!... naziste! pornographe! charlatan! fléau!... » pas murmurées ces bonnes choses!... noir sur blanc!... plein les panonceaux!... là encore un tort capital : je suis gratuit!... si ma gratuité me fait haïr!... y a que les ordures qui sont gratuites! « ah! il voudrait se faire pardonner! perfide pire que tout! vérole! » (*CL*, p. 81-82)
>
> donc vous avez pas beaucoup de chances d'aller vous, vos pauvres turlutaines, vous placer chez ceux-ci? ceux-là?... chez les ganaches?... les boutonneux?... (*CL*, p. 260)
>
> et au trou!... gamins!... loques à sphacèles! (*CL*, p. 53)
>
> je vois le Mauriac ce vieux cancéreux, dans sa nouvelle cape, allongé, très new look, et sans ses lunettes, véritable régal des familles « travaille enfant ! tu vois plus tard tu seras comme ça ! » (*CL*, p. 214)

L'inventivité est dans ce cas orientée vers les pathologies les plus horribles. Pour soutenir l'invective, le personnage de Céline, dans le rôle du médecin sadique, focalise son regard sur des maladies dont les manifestations sont particulièrement répugnantes. Le « cholér[a] » implique une diarrhée et des vomissements ; la « vérole » s'avère une maladie éruptive qui laisse des cicatrices ; le terme « boutonneux » parle de lui-même ; les « sphacèles » sont des fragments de tissu nécrosé ; et le « canc[er] » produit des mélanomes. L'écriture littéraire s'inspire de l'injure lexicalisée « enflure » (*GB*, p. 389) et en étoile les possibilités selon une « néologie sémantique », qui ajoute une signification outrageante au mot existant. Les vocables sont travaillés pour amplifier l'idiome et le bouleverser de l'intérieur. Par une stratégie de domination, l'invective fragilise l'adversaire en le confondant tout entier avec sa maladie par métonymie. Le passage suivant semble suggérer que ce procédé créatif est habituel : « J'ai encore des ressentiments, des gens qui m'écrivent de fureur ! *T'es foutu le camp ! voyou ! couard ! gono !* Je les ai frustrés de mon pal et scalp ! Ils pardonneront pas ! » (*FF*, p. 52-53). La narration paraît rapporter les propos des ennemis de Céline, qui lui écrivent des lettres d'injures. Or, la présence du terme « gono », qui réfère à la gonococcie, semble être issue d'une imagination proprement célinienne, ce qui amène à

penser que Céline ne cite pas le discours de ses opposants, comme le suggère la typographie en italique, il l'interprète.

La mort

Selon la logique célinienne, la mort constitue l'aboutissement du motif de la maladie. Inventant le mot « prémacchabs », Céline travaille comme Ducharme l'idée de la mort annoncée : « Allons ! Allons ! à notre chronique !... je vous perds encore, bel et bien... y a ma tête, la brique, vous savez... ce n'est pas une raison... je vous parlais photographies, du narcissisme, de l'arrogance des prémacchabs... » (*R*, p. 203). Le néologisme de forme « prémaccabs » se structure, d'après macchabées, sur un prolongement par suffixe et sur une abréviation qui confère une tonalité argotique au vocable. La nouvelle forme intensifie le signifiant en le rendant plus figuratif. L'image du cadavre s'inscrit dans la durée de sorte que l'imaginaire renvoie aux différents états de décomposition de l'homme (étant entendu que cette dégradation commence de son vivant). L'invective s'insère dans une narration, où le personnage de l'auteur tente, en vain, de ne pas digresser. Cette écriture marginale rend la référence équivoque. L'agression ne se fait pas dans le cadre d'une situation pragmatique actualisée, de sorte que la cible de la violence demeure incertaine, étant entendu qu'elle peut très bien être double. Avant de digresser, Céline racontait comment une de ses patientes l'ennuyait avec les maladies de ses nombreux enfants. Faut-il comprendre que « prémacchabs » désigne les malades sur lesquels le médecin pose un regard malveillant ? Cette interprétation est cohérente avec la mauvaise humeur du médecin, qui, on peut le penser, se réjouirait d'écourter les consultations avec des diagnostics fatals. Mais l'expression est immédiatement suivie d'une

seconde digression dans laquelle Céline remet en question le « renouveau du style [de] Cousteau, l'Huma, Sartre, les Loges, l'Archevêque » (*R*, p. 203). L'association d'idées veut que Céline prédise la fin de ses émules. Cette lecture est cohérente avec d'autres violences imaginées par le personnage de l'auteur : « Du dernier cloche grabataire crevard fienteux du Fidelis au très haut Laval du Château, c'était immanquable ... "ah ! vous vous n'aimez pas les juifs ! vous, Céline !" la parole qui les rassurait ! » (*CL*, p. 319). L'injure se façonne de façon hyperbolique : chaque qualificatif naît de la résonance du précédent, les échos précipitant un déclin progressif. Cette dégradation rythme le « train » néologique et métaphorise également le discours sur l'invalide. L'accumulation insiste sur le motif de l'abaissement auquel s'associe l'abjection liée à la maladie. Les adjectifs s'accumulent pour former une vaste nomination qui figure jusqu'à l'abject la faiblesse du rival littéraire.

L'amalgame « dernier cloche grabataire crevard fienteux du *Fidelis* » comme le néologisme « prémacchabs » insistent lourdement sur la brièveté de l'existence en travaillant avec l'imagerie du cadavre. Le cadavre s'avère le déchet le plus écœurant ; il constitue une limite de l'identité :

> Le cadavre (*cadere*, tomber), ce qui a irrémédiablement chuté, cloaque et mort, bouleverse plus violemment encore l'identité de celui qui s'y confronte comme un hasard fragile et fallacieux. [...] De ces limites se dégage mon corps comme vivant. Ces déchets chutent pour que je vive, jusqu'à ce que, de perte en perte, il ne m'en reste rien, et que mon corps tombe tout entier au-delà de la limite, *cadere*, cadavre.[313]

Impudiquement, les invectives de Céline s'attardent sur cette « chute ». Et ce processus atteint même la personne du narrateur : « votre "assuré" si il se gratte pour vous foutre en l'air! Vous traiter pourriture poisson !... » (*CL*, p. 87). L'expression « pourriture poisson » se complaît dans la projection de la mort, qu'elle rend grotesque et grossière. Ce langage

[313] KRISTEVA, Julia, *Pouvoirs de l'horreur : essai sur l'abjection*, *op. cit.*, p. 11.

manipule le cadavre comme un objet horrible, une marionnette qui sert au spectacle de la violence. Abjecte, l'invention heurte la sensibilité du destinataire, qui ressent déjà cette terminologie comme une agression. Avant même de s'insérer dans une tonalité de violence verbale, le vocabulaire agresse, de sorte que l'invective acquiert ainsi une grande puissance émotive. Médecin vieillissant, Céline s'enrage de se voir « pourriture » en devenir. Adaptant la formule "poisson pourri" – que l'on retrouve dans le syntagme "engueuler quelqu'un comme du poisson pourri" – Céline suggère qu'on le considère comme un moins que rien, qu'il ne préoccupe personne, qu'on le "traite comme du poisson pourri". Le travail sur l'expression idiomatique aggrave l'image en rendant la pourriture dominante. La situation d'énonciation laisse envisager l'auto-injure comme un agressif appel au secours, une demande désespérée.

Cette prééminence du lexique chargé d'émotion caractérise la langue de Céline dont l'originalité repose largement sur une sélection motivée du vocabulaire. Dans son discours critique, Céline oppose le parlé à l'écrit et défend la suprématie du premier. L'opposition entre la langue parlée et la langue écrite préoccupe les écrivains des années trente ; et le projet de Céline s'avère en cohérence avec cette aspiration. Philippe Roussin rappelle que « [l]a glace et le cadavre (l'objet solide et l'objet décomposé) sont, au cours des années trente, les métaphores les plus fréquentes de la langue morte opposée à la langue vivante – l'objet commun insaisissable et sans limites : eau vive, fleuve, rivière, fontaine ».[314] La langue défendue par Céline souhaite ranimer la langue morte, réveiller le cadavre, et cette opération ne va pas sans peine : « piment admirable que l'argot !... mais un repas entier de piment vous fait qu'un méchant déjeuner ! votre lecteur vous envoie au diable ! il fout votre cuisine sens dessus dessous ! la gueule emportée ! il retourne aux chromos votre lecteur ! et

[314] ROUSSIN, Philippe, *Misère de la littérature, terreur de l'histoire. Céline et la littérature contemporaine*, Paris, Gallimard, 2005, p. 294.

comment !... l'argot séduit mais retient mal... » (*EY*, p. 72). Tout le lexique n'est pas argotique chez Céline, mais il est toujours redevable de la même dynamique, celle du bouleversement comme source de l'émotivité. Le mot, comme le « piment », doit brûler la bouche, et l'oreille.

Céline justifie ainsi son choix de l'argot et du langage populaire : « L'émotion ne se retrouve, et avec énormément de peine, que dans le "parlé"... et reproduire à travers l'écrit, qu'au prix de peines, de mille patiences, qu'un con comme vous soupçonne même pas !... » (*EY*, p. 35). Et la violence participe pour beaucoup à cette « émotivité » :

> je les lui fausse ses rails au métro, moi ! j'avoue !... ses rails rigides !... je leur en en fous un coup !... il faut plus !... ses phrases bien filées... il en faut plus !... son style, nous dirons !... je les lui fausse d'une certaine façon, que les voyageurs sont dans le rêve... qu'ils s'aperçoivent pas... le charme, la magie, Colonel ! la violence aussi !... j'avoue !... tous les voyageurs enfournés, bouclés, double-tour !... tous dans ma rame émotive !... (*EY*, p. 102)

Les lecteurs agglutinés, enfermés dans le « métro émotif » de Céline créent une image forte. Le lecteur violenté doit accepter, de gré ou de force, le parti pris de la langue célinienne, qui s'installe, selon la conviction de l'auteur, au cœur même de son système nerveux : « Le lecteur qui me lit ! il lui semble, il en jurerait, que quelqu'un lui lit dans sa tête !... dans sa propre tête !... [...] Pas simplement à son oreille !... non !... dans l'intimité de ses nerfs ! en plein dans son système nerveux ! dans sa propre tête ! » (*EY*, p. 122). L'horreur sert ainsi de catalyseur, de « piment » comme l'argot, au style célinien, puisque la montée en tension est essentielle à la rhétorique de la violence. Cette démarche se confirme dans *Rigodon* :

> ...je pense à ce capitaine du Génie... à son message pour Lemmelrich... que j'irais lui dire dans l'oreille que sa fille patati ! ta ! ta ! pas plus à ce Lemmelrich qu'au Pape ! celui qui se tait pas, en tout et partout, est qu'un cabotin, vil quelque chose, député, bourrique, viande à fuir... (*R*, p. 111)

La formule « viande à fuir » conclut une cascade d'invectives visant l'individu bavard qu'il faut éviter de côtoyer en temps de guerre. Elle s'entend de deux façons. Le mot « viande » choque. D'une part, il nie totalement l'humanité de l'individu : le mouchard ne devant plus être considéré comme un homme puisque aucune rencontre n'est possible avec lui. D'autre part, le nom « viande » prédit déjà le sort de celui qui parle trop, puisque nous présumons qu'une peine certaine réduira celui-ci à l'état de « viande ». Nous retrouvons une émotivité semblable dans *Féerie pour une autre fois* : « - Tonnerre ! nom de garce ! viens ! descends ! viande ! » (*FF*, p. 509). L'homme, réduit à sa masse de chair, devient une entité négligeable, voire consommable. De fait, dans *Nord*, on apporte une viande pâle et douteuse au narrateur affamé, dont le flair clinique pressent l'origine, et qui en définitive est dévorée par le chat :

> Ivan revient, il remonte avec le petit bout de viande... je m'y connais... cette viande ne sent pas... mais elle est pâle... je veux pas vous faire un effet, mais enfin les choses... l'endroit... « on ne voit que ce qu'on regarde et on ne regarde que ce qu'on a déjà dans l'esprit »... Bébert renifle un peu ce bout de viande pâle... il mord dedans, il la refuse pas...pas de commentaires... (*N*, p. 73)

Cette évocation de l'homme comme viande de boucherie rappelle un moment clé du *Voyage au bout de la nuit* :

> C'était donc dans une prairie d'août qu'on distribuait toute la viande pour le régiment, – ombrée de cerisiers et brûlée déjà par la fin de l'été. Sur des sacs et des toiles de tentes largement étendues et sur l'herbe même, 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 pagaie, suintant en ruisselets ingénieux dans la verdure d'alentour, un bœuf entier sectionné en deux, pendu à l'arbre, et sur lequel s'escrimaient encore en jurant quatre bouchers du régiment pour lui tirer des morceaux d'abattis. On s'engueulait ferme entre escouades à propos de graisses, et de rognons surtout, au milieu des mouches comme on en voit que dans ces moments-là, importantes et musicales comme des petits oiseaux.
>
> Et puis du sang encore et partout, à travers l'herbe, en flaques molles et confluentes qui cherchaient la bonne pente. On tuait le dernier cochon quelques pas plus loin. Déjà quatre hommes et un boucher se disputaient certaines tripes à venir.
>
> « C'est toi eh vendu ! qui l'as étouffé hier l'aloyau !... »

> J'ai eu le temps encore de jeter deux ou trois regards sur ce différend alimentaire, tout en m'appuyant contre un arbre et j'ai dû céder à une immense envie de vomir, et pas qu'un peu, jusqu'à l'évanouissement.
>
> On m'a bien ramené jusqu'au cantonnement sur une civière, mais non sans profiter de l'occasion pour me barboter mes deux sacs en toile de cachou.
>
> Je me suis réveillé dans une autre engueulade du brigadier. La guerre ne passait pas. (*VN*, p. 20-21)

Dans cet extrait, comme sous une loupe, tout prend des proportions gigantesques, des carcasses aux boyaux, jusqu'aux mouches qui ont la dimension de « petits oiseaux ». D'emblée, la scène se construit sur une rupture : le décor de la « prairie d'août » réfère à un imaginaire pastoral que l'événement raconté a tôt fait d'anéantir. Le parti pris de la représentation dramatise les lieux du carnavalesque :

> La fête des fous permet l'irruption dans la société de l'irrationnel, contenu par les limites précises du jeu festif. La fête célinienne se conforme au principe de la fête des fous à ceci près que toute borne restrictive – temporelle ou géographique – a disparu. Il n'y a littéralement plus de garde-fou. Tout n'est plus alors que fête, c'est-à-dire désordre dangereux, et les éléments du suicide collectif se retrouvent rassemblés. Fête et tuerie ne font qu'un. [...] Il y a guerre totale dès lors que l'on ne respecte plus aucune règle, que l'on ne joue plus. Un monde en état de fête permanent est effrayant car il ne connaît plus ses limites.[315]

La scène de la prairie métaphorise la boucherie humaine de la guerre. La narration grossit les affects et fait apparaître l'homme comme une viande écœurante que le sort destine à l'abattoir. Ce « relais narratif » substitue l'imaginaire de la boucherie à celui de la guerre pour provoquer un carnavalesque effrayant. Ici, les pôles hétérologiques du faste et du néfaste ne tiennent plus, l'écriture refuse la médiocrité (entendu comme ce qui est au centre des extrêmes) et fait se rencontrer le prince et le bourreau en dénonçant la part maudite de chacun.

---

[315] VERDAGUER, Pierre M., « Fêtes et jeux de massacre chez Louis-Ferdinand Céline », *Études littéraires*, vol.18, n°2, automne 1985, p. 341-342.

Le témoignage repose sur des effets de rythme et de composition qui visent à faire triompher l'émotion. L'analyse de Léo Spitzer sur le « rappel » chez Céline est à ce titre éclairante. Spitzer remarque que la phrase célinienne adopte souvent une construction « algébrique » (terme qu'il emprunte à Vendryes), c'est-à-dire que « à une phrase exclamative, comme elle jaillit spontanément de l'être de l'individu parlant, par conséquent incomplète pour la compréhension d'autrui, fait suite une phrase explicative, s'ajoutant pour la compréhension du partenaire ».[316] Cette découpe a pour effet de rendre plus émotive l'écriture. Nous l'observons à une autre échelle dans la narration de la boucherie. Par exemple, le détail « [...] 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 pagaie, suintant en ruisselets ingénieux dans la verdure d'alentour, un bœuf entier sectionné en deux, pendu à l'arbre, et sur lequel s'escrimaient encore en jurant quatre bouchers du régiment [...] » repose sur une segmentation qui appose la description de la « trip[e] » avant le geste du boucher. Un semblable découpage modèle la proposition suivante « Et puis du sang encore et partout, à travers l'herbe, en flaques molles et confluentes qui cherchaient la bonne pente ». Le sang est ici mis en avant pour obliger la syntaxe à répéter la référence une seconde fois. Cette structure narrative est cohérente avec les tournures « pléonastiques » qu'analyse Spitzer, en ce qu'elle « insiste sur le régime et l'attribut en projetant dans l'ombre le sujet ». La segmentation se fonde sur une impulsion qui amène à privilégier d'abord l'élément le plus chargé émotivement, selon un parti pris de l'hyperbole. Le sanglant tableau ainsi architecturé permet d'atteindre les sommets de l'émotion, poussant l'horreur jusqu'au « vomi[ssement] », « jusqu'à l'évanouissement ». Le *renvoi* marque une

[316] SPITZER, Léo, « Une habitude de style (Le rappel) chez M. Céline », dans ROUX, Dominique de, *Louis-Ferdinand Céline*, II, Paris, L'Herne, 1965, p. 153-164.

circularité qui suppose l'atteinte d'une limite. « La guerre ne passait pas », conclut Céline, pour signifier la situation indigeste.

La scène de la boucherie et celle de la viande de Bébert se répondent pour montrer que devant les extrêmes, même le locuteur célinien vacille et recule. L'hésitation du chat éclaire le vomissement du héros : le tabou anthropophage, plus ou moins métaphorisé, constitue une limite du fantasme, c'est-à-dire qu'à ce point l'imagination bute, refuse d'aller plus en avant. Le vomissement apparaît ainsi l'ultime réception de la violence.

*

La mort est une réalité quotidienne pour le narrateur célinien, évoluant, pour un temps, dans une société en guerre : « Dans ce métier d'être tué, faut pas être difficile, faut faire comme si la vie continuait, c'est ça le plus dur, ce mensonge » (*VN*, p. 34-35). Cette difficile familiarité avec la mort ne rend néanmoins pas l'individu plus tolérant face à l'horreur :

> - Oui, tout à fait lâche, Lola, je refuse la guerre et tout ce qu'il y a dedans... Je ne la déplore pas moi... Je ne me résigne pas moi... Je ne pleurniche pas dessus moi... Je la refuse tout net, avec tous les hommes qu'elle contient, je ne veux rien avoir à faire avec eux, avec elle. Seraient-ils neuf cent quatre-vingt-quinze millions et moi tout seul, c'est eux qui ont tort, Lola, et c'est moi qui ai raison, parce que je suis le seul à savoir ce que je veux : je ne veux plus mourir. (*VN*, p. 65)

Jamais blasé, le personnage garde l'horreur active : « jamais, en quelque circonstance, j'ai pu me résigner à la mort » (*FF*, p. 515). Et le discours composé d'invectives horribles participe aussi à cette émotivité.

L'invective horrible opère un grossissement du trait abject de l'adversaire abhorré. Nous avons vu que le vocabulaire préconisé par Céline est souvent très figuratif. Repensons à l'imagerie provoquée par « choléras », « prémaccabs », « dernier cloche grabataire crevard

fienteux », « poisson pourri » ou « viande ». Il n'y a alors plus d'euphémisation. Le discours se déploie sans ménagement, ayant même tendance à surexposer l'horreur, comme si elle était captée avec un objectif – un œil – trop ouvert. Étudiant les comportements du voyeur célinien, David Décarie montre que

> La fixation sur l'objet pulsionnel s'accompagne d'un rétrécissement de la vision et d'une perte de l'arrière-plan. Cette fixation s'apparente à une « astuce de la propagande » qu'Erich Auerbach a appelé la « technique du projecteur » et qui consiste à « mettre en lumière un petit fragment d'un vaste ensemble et à laisser dans l'ombre tout ce qui serait susceptible de l'expliquer, de l'intégrer dans un tout et fournir un contrepoids à ce qui est isolé de la sorte. [317]

Cette focalisation sur l'objet horrible rappelle le parti pris des films gore, tel que l'exprime Philippe Rouyer :

> Tout d'abord, en détaillant en plus ou moins gros plan le sang et les tripes, le gore propose une nouvelle façon d'aborder la mort et la violence au cinéma et remet en cause une syntaxe cinématographique (ellipse, hors-champ) jusqu'ici adoptée par la majeure partie des réalisateurs.
>
> Ensuite, le gore, refus catégorique de la suggestion, ne se préoccupe guère d'effrayer son public, mais cherche avant tout à le choquer et à l'écœurer.[318]

L'enjeu de la narration littéraire n'est pas le même, mais les désirs de la représentation cinématographique paraissent cohérents avec ceux du romanesque célinien. La figuration prend une forme hyperbolique qui fait appel aux « phénomènes mentaux » les plus intenses, ce que Lacan désigne comme les « *imagos du corps morcelé* » :

> [...] il en est qui représentent les vecteurs électifs des intentions agressives, qu'elles pourvoient d'une efficacité qu'on peut dire magique. Ce sont les images de castration, d'éviration, de mutilation, de démembrement, de dislocation, d'éventrement, de dévoration, d'éclatement du

---

[317] Erich AUERBACH, *Mimesis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1968, p. 403, cité par DÉCARIE, David, *Metaphorai. Poétique des genres et des figures chez Céline, op. cit.*, p. 110.

[318] ROUYER, Philippe, *Le cinéma gore. Une esthétique du sang*, Paris, Cerf, coll. « ART », 1997, p. 14. L'analyse de Rouyer montre que ce type de films a des enjeux pluriels puisqu'il s'agit aussi de faire rire, voire d'apprivoiser, dans une certaine mesure, la mort. C'est là un mouvement que nous avons reconnu dans l'écriture de Céline lorsque se manifeste l'humour carabin, mais il semble que lorsque l'écriture aborde le motif de l'horreur, particulièrement touchant à la guerre, l'enjeu est différent.

> corps, bref, les *imagos* que personnellement j'ai groupées sous la rubrique qui paraît être structurelle, d'*imagos du corps morcelé*.[319]

Lacan étudie là « *l'imago* » comme « formatrice de l'identification » « dans *l'expérience* de l'agressivité ». Il est possible d'élargir cette logique pour comprendre la focalisation caractéristique de l'écriture célinienne, puisque le texte encourage également une forme d'identification. Aussi n'épargne-t-il aucune horreur ; au contraire, il se plaît à la montrer de façon hyberbolique. Céline voit le cinéma comme la technique rivale, de sorte qu'il n'est pas peu fier de s'être ainsi emparé de certaines de ses possibilités : « je laisse rien au cinéma ! je lui ai embarqué ses effets !... toute sa rastaquouèrie – mélo !... tout son simili-sensible !... tous ses effets !... décanté, épuré, tout ça !... à pleins nerfs dans ma rame magique ! concentré !... » (*EY*, p. 117).

L'esthétique de Louis-Ferdinand Céline, exposant le lecteur aux pires démonstrations, torture la matière romanesque pour lui faire rendre ses effets les plus perturbants, puisque, affirme-t-il avec démesure : « Maintenant les gens sont blasés. Ils attendent toujours plus fort. Faut leur retourner le blanc des yeux, les crever d'angoisse, les suspendre la tête en bas, leur faire respirer la Mort, pour qu'ils commencent à se divertir… » (*BM*, p. 145). La métaphore de l'œil est très violente ; Céline, exagérant, dit vouloir supplicier le lecteur, représenté en spectateur insensible : « Oh, je cherche pas à vous émouvoir !... insensibilité de sauriens !... juste des petites misères !... entendu !... » (*FF*, p. 145). L'euphémisation ironique du projet a pour effet de gonfler les intentions esthétiques de Céline.

La création de la violence verbale part aussi de cette hyperbole de l'effet esthétique. L'attention accordée à l'horreur, la rend esthétique :

---

[319] LACAN, Jacques, « L'agressivité en psychanalyse », dans *Écrits*, Paris, Le Seuil, 1966, p. 104.

> [...] le procédé de percevoir en art est une fin en soi et doit être prolongé. L'art est compris comme un moyen de détruire l'automatisme perceptif, l'image ne cherche pas à nous faciliter la compréhension de son sens, mais elle cherche à créer une perception particulière de l'objet, la création de la vision et non de sa reconnaissance.[320]

L'écriture de Céline opère en bouleversant, en dérangeant, en agressant le récepteur, pour libérer l'objet de l'« automatisme perceptif ».

La figuration littéraire

Par un jeu d'associations, l'écrivain crée de nouvelles images, ce qui permet de penser que l'invention littéraire repose essentiellement sur « l'activité capitale de *figuration* » :

> Laquelle procède, avant tout, d'une accommodation du dire poétique – ou mise au point du « comme », tel le réglage d'un objectif (photographique) à distance. Ce que – pour introduire à ladite activité sur le mode 'télescopique' du « commer » – l'on formulera ainsi : l'analogie ouvre la langue à une figure approchant ce qui se présente ici/comme ce qui est à dire/comme vue d'un événement/comme ça.[321]

Les rapprochements qu'occasionne l'écriture créent de la visibilité. Le travail du littéraire consiste à donner de nouvelles figures du monde, non par une sorte de génération spontanée, mais en articulant le matériel visuel préexistant. L'auteur atteint ainsi une forme d'idéal :

> La formule générale pour Barthes en est peut-être donnée ici : « un nouveau qui ne soit pas entièrement neuf, tel serait l'état idéal des arts, des textes, des vêtements » (*Roland Barthes par Roland Barthes*). La formule, on l'entend, oscille entre la banalité (topos du renouvellement de l'usé, avec une pointe d'innovation ; en somme une « étape » dans le progrès, un « progrès

---

[320] EIKHENBAUM, B., « La théorie de la « méthode formelle », dans TODOROV, Tzvetan, *Théorie de la littérature : textes des formalistes russes*, trad. Tzvetan Todorov, Paris, Le Seuil, 1965, p. 45.
[321] MOUSSARON, Jean-Pierre, *La poésie comme avenir. Essai sur l'œuvre de Michel Deguy, op. cit.*, p. 64-65.

> assez lent » eût dit Paulhan), et le paradoxe de l'impossible oxymorique d'une programmation (genre « couteau sans manche auquel manque la lame »).[322]

La figuration apparaît comme une structure, une co-originalité, puisqu'elle se base sur un processus combinatoire. Dans le cas des discours qui nous intéressent, cette *originalité* organise une rhétorique de l'outrage. Récupérant le rejeté, le discours violent de Céline, mais également celui de Ducharme, exhibe ce que la société occidentale, par peur ou par dégoût, veut cacher : la maladie et la mort.

Cette rhétorique est investie jusqu'à faire de la charogne une figure essentielle. La valence associée à ce mot est extrêmement négative, le terme étant plus péjoratif encore que cadavre, carne ou macchabée. Pourtant, Baudelaire a introduit ce mot en poésie :

> Rappelez-vous l'objet que nous vîmes, mon âme,
> Ce beau matin d'été si doux :
> Au détour d'un sentier une charogne infâme
> Sur un lit semé de cailloux [323]

L'imagerie liée à la charogne est abjecte, mais la force de la figuration peut faire en sorte que l'état horrible participe d'une esthétique : « Provocateurs!... valets de charognes! » (*CL*, p. 131) ; « moi, tout pourris puants charognes je les trouve ! » (*CL*, p. 180) ; « au poteau Laval ! charogne ! (*CL*, p. 185) ; « … charognes ! Charognes ce sont les gendarmes !... » (*R*, p. 118). Par un réseau figuratif, l'individu visé se trouve transfiguré, comme si les mots pouvaient accélérer le temps et livrer le corps vivant de l'injuriaire à la terre mortifère. La victime de la violence verbale n'est pas uniquement nommée « charogne » elle est figurée en tant que charogne. Sorte d'incantation maléfique, l'invective souhaite que l'injuriaire

---

[322] DEGUY, Michel, « Le démon de la néologie », dans ALPHANT, Marianne et LÉGER, Nathalie (dir.), *R/B, op. cit.*, p. 87.
[323] BAUDELAIRE, Charles, « Une charogne », *Les Fleurs du mal*, *Œuvres complètes, op.cit*, p. 29.

rejoigne cet état abject. Condition que deux personnages de *Mort à crédit* figurent de façon mémorable : la grand-mère,

> Je pensais à la galantine...À la tête qu'elle devait avoir là-dessous, maintenant Caroline ... à tous les vers, les bien gras... des gros qu'ont des pattes... qui devaient ronger... grouiller dedans... Tout le pourri... des millions dans tout ce pus gonflé, le vent qui pue... Papa était là... Il a juste eu le temps de me raccrocher après l'arbre... j'ai tout, tout dégueulé dans la grille... Mon père il a fait qu'un bond... Il a pas tout esquivé... » (*MC*, p. 115) ;

et Courtial des Pereires :

> Puisqu'il veut pas du tout nous croire... Moi je vais lui montrer toute la fiole [...] Je lui découvre toute cette belle brandade... Tu veux dis regarder ! Qu'il se rende bien compte... Il s'agenouille aussi pour mieux voir... Je lui répète encore :
>
> - Ça va gaz ! Tu viens ?... Je l'attire... Il veut plus bouger !... Il insiste... Il veut pas partir... Il renifle en plein dans la barbaque... « Hm ! Hm ! » Il rugit !... Ah ! Il s'exalte ! ... Il se fout en transe... Il en frémit de toute la carcasse !... Je veux alors la recouvrir la tronche !... Ça suffit !... Mais il tire en plein sur la toile... Il est enragé ! Positif ! Il veut plus du tout que je recouvre !... Il plonge les doigts dans la blessure... Il rentre les deux mains dans la viande... il s'enfonce dans tous les trous... Il arrache les bords !... les mous ! Il trifouille... Il s'empêtre !... Il a le poignet pris dans les os ! Ça craque... Il secoue... Il se débat comme dans un piège... Y a une espèce de poche qui crève !... Le jus fuse ! gicle partout ! Plein de la cervelle et du sang !... Ça rejaillit autour ! (*MC*, p. 594).

La charogne trouve ici une illustration unique, de sorte que toute évocation de cet état dans le discours de Céline rappelle ces deux tableaux, qui deviennent des références. Dans le tableau de la Grand-mère, comme dans *L'avalée des avalés*, l'esthétique de l'horreur résulte de la destruction de la frontière entre le monde de l'enfant et le monde adulte. L'enfance s'est révélée un espace cloisonné où les frontières entre le su et le vu sont encore plus répressives qu'à l'âge adulte. Ainsi, l'horreur exprimée par les visions du jeune Ferdinand décuple les enjeux de l'écriture agonistique. La force du style célinien parvient même à transformer l'abject en esthétique. Dans les deux tableaux, la représentation du cadavre passe par des métaphores alimentaires : la « galantine » pour la Grand-mère, la « barbaque » pour Courtial. La figuration emploie les pouvoirs du dégoût de l'aliment, dont on a vu avec Kristeva comme les motifs fondateurs de l'horreur, tels des moteurs d'une

esthétique forte. De fait, la mise en scène « exalte » l'horreur ; elle conduit à la « transe ». Cette élévation est aussi celle de l'esthétique qui permet de relire les passages comme des scènes de jouissance. Dans le second extrait, la narration est particulièrement polysémique. Le curé qui investigue le cadavre de Courtial « s'enfonce dans tous les trous », « trifouille », « s'empêtre », jusqu'à ce que « le jus fuse ! gicle partout ». Il se présente ainsi comme un amant de l'apocalypse. La ponctuation construit ici le rythme propre au dynamisme des deux scènes. Les points de suspension marquent le dégoût du narrateur par des pauses et des silences, comme autant de hoquets annonciateurs du vomissement. Le travail de l'écriture est dense. Et la mise en scène porte même en elle la clé de son interprétation : les « vers » (poétiques) sont « bien gras » « gros » avec « des pattes », ils « rongent » et font « grouiller dedans », étant entendu que, comme le père de Ferdinand, le lecteur ne pourra « tout esquiv[er] ».

*

Le vocabulaire étudié ici n'exprime pas une sensibilité intrinsèquement agressive. La violence naît de l'affectivité éprouvée par la figuration de l'horreur. L'agression compte, dans cette situation précise, davantage sur la référence qu'elle insinue que sur le lexique attendu comme agonistique. La surprise coordonne deux émotions limites, la peur et le dégoût, pour constituer un amalgame émotionnel efficace, qui assure la réalisation du fait de texte. L'énonciation engendre une interaction violente qui repose sur une resémantisation des termes d'adresse, non moins performative que le lexique usuel de l'invective.

L'invective horrible ouvre également une réflexion sur les rapports entre imaginaire et réalité, parce que la sensibilité telle qu'elle s'exprime dans les textes de Céline et de

Ducharme compte sur l'effort de figuration fourni par le récepteur pour l'accabler. Leur démarche est néanmoins différente, car si Céline veut supplicier son lecteur comme un cinéaste aux desseins horribles, Ducharme tente plutôt de l'appâter, au moyen de diverses digressions poétiques, pour mieux le prendre dans ses filets. Dans les deux cas, la victime devient l'agent de son propre malheur, en permettant à la violence, pourtant peu usuelle, d'atteindre son objectif. Leurs discours génèrent des forces contraires : celui de Céline est centrifuge, car l'invective, expulsive, pousse au vomissement ; celui de Ducharme est centripète, puisque le destinataire, étourdi par la violence, s'enlise dans l'horreur.

Le saugrenu

Selon Roland Barthes, « ce qui libère la métaphore, le symbole, l'emblème, de la manie poétique, ce qui en manifeste la puissance de subversion, c'est le *saugrenu*, cette « étourderie » que Fourier a su mettre dans ses exemples, au mépris de toute bienséance rhétorique (*SFL*, 782, *III*) ».[324] Lorsqu'elle s'insère dans un roman, l'invective jouit d'une liberté particulière. L'intention agressive n'est plus la seule source de la production de la parole violente. Le discours acquiert une dimension esthétique qui modifie la réception de l'invective en l'ouvrant à de nouveaux espaces énonciatifs. L'agressivité peut devenir le prétexte à des déferlements discursifs, mus par le carnavalesque plutôt que par le vraisemblable. Autorisant tous les excès, le romanesque fête le langage, et l'invective apparaît alors comme un versant prometteur pour la création. Le délire qu'implique la parole violente devient la pierre de touche de la motion créative, qui peut se répandre dans tous les lieux de l'expérience : l'imagination du créateur étant la seule limite de la parole. Tout devient matière à invention, le plus banal comme le plus extraordinaire.

À quel prix, peut-on se demander, se fait l'éclatement des frontières du discours ?

Le cocasse ducharmien

Le discours littéraire offre au langage la liberté de s'ébattre librement, les considérations sur la vraisemblance pouvant s'avérer secondaires dans certaines situations. Marquant sa différence avec le langage usuel, l'écriture romanesque porte l'invention dans

[324] BARTHES, Roland, *Par lui-même, Œuvres complètes IV, op. cit.*, p. 658.

les lieux les plus cocasses. La violence se forme souvent obliquement dans l'écriture de Ducharme :

> - Je suis bouillant de haine. Je ne prends même pas la peine de choisir mes mots quand je parle aux adultes. Je leur crie n'importe quoi.
>
> Questa se laissait engueuler, en clignant des yeux pour se tenir éveillée. Elle donnait des coups de freins et des coups de volant, quand elle ne savait plus si elle dormait ou si elle était éveillée. Je la traitais de tout ce qui me passait par la tête : de thermomètre, de baromètre, de tomate pourrie, de soupe rance. Je l'ai engueulée pendant cinquante milles. (*NV*, p. 187)

Cet épisode, qui oppose deux personnages du *Nez qui voque*, Mille Milles et Questa, montre qu'à la limite, tout vocable, selon le contexte et l'intonation, peut devenir une insulte. « Thermomètre », « baromètre », « tomate pourrie », ou encore « soupe rance » sont sans conteste des vocables resémantisés pour devenir des injures. Il s'agit de piquer au vif l'adversaire en n'imposant aucune censure à sa spontanéité. Le locuteur laisse échapper tout son fiel sans tenir compte de l'interlocuteur, finalement accessoire. Les violences privilégient l'*ethos* au détriment du *pathos*, toutes demeurant sans réponses. La condition s'avère, ironiquement, l'âge du destinataire : « Je ne prends même pas la peine de choisir mes mots quand je parle aux adultes ». Peu valorisé dans le monde ducharmien, l'adulte est un destinataire négligeable. L'invective s'autonomise dans ce cas et rappelle le déploiement propre à l'interjection. La parole soulage un trop plein d'émotion, mais ne cherche pas forcément à transférer ce courroux sur autrui. La situation pragmatique apparaît essentiellement cathartique dans la mesure où la rage ne porte pas : le destinataire ici s'endort. Sorte d'exorcisme langagier, l'invective devient le prétexte à divers jeux de langages dont les possibilités pourraient être infinies. L'enjeu consiste à expulser vers le dehors une matière que le dedans ne peut contenir. Cette fonction se retrouve à tous les niveaux de l'invective, mais le cas de l'injure saugrenue a ceci de particulier que

l'extériorisation fait bondir un monstre de boîte à surprise. Le démon chassé par l'exorcisme a ici un surprenant visage.

Les situations agonistiques suivantes sont complémentaires bien qu'elles soient d'une autre nature : « - Baudruche ! Ganache ! Crétin ! - Chameau briqué ! [Note. D'après l'histoire, chameau de course dont les testicules étaient frappés entre deux briques au moment du départ pour qu'il aille plus vite (R.D.)] » (*E*, p. 203) ; « Vous savez, moi, j'entre dans la peau de mon personnage ! / Tu devrais y rester ! Palmolive ! Camay ! Fausse joie ! » (*FCC*, p. 155). Les deux séquences isolées possèdent des conjonctures semblables dans la mesure où l'enjeu consiste à gagner le combat verbal en laissant l'adversaire abasourdi. L'éloquence est ici la condition de la victoire. Invoquant un savoir encyclopédique risible (« Chameau briqué ! ») ou faisant preuve d'une étrange culture publicitaire (« Palmolive ! », « Camay ! »), les locuteurs font de l'invective une sorte de jeu de société. Le discours ducharmien, se retournant sur lui-même, a même personnifié, dans *L'océantume*, cet agent de la dérivation avec le personnage de Faire Faire. Le doublon qui sert de prénom au personnage en fait le symbole, non sans ironie, de la tentative, voire de la tentation. Comme son nom l'indique Faire Faire se veut un leader, une incitatrice. Elle convainc ainsi Iode de partir avec elle en expédition à travers le monde. Elle pousse même ce caractère jusqu'à l'envoûtement : « Elle a tout essayé pour me conquérir, même la magie » (O, p. 133). Incarnation d'un certain désir de l'auteur, Faire Faire est également celle qui lui sert de bouc émissaire ; c'est donc sur elle que retombent les injures qu'aurait pu adresser le lecteur des situations précédentes : « Asie Azothe et Inachos huent Faire Faire. Ils la traitent de robinet d'eau tiède, de diseuse de mots insignifiants, de soprano de syllabes muettes » (*O*, p. 248). Le discours ducharmien a déjà prévu et mis en scène la

réception excédée par la violence saugrenue en une mise en abyme vertigineuse où le reproche se construit lui-même sur une néologie sémantique.

Le combat ludique évoque les luttes verbales de l'Antiquité. En effet, au IVe siècle av. J.-C., Platon déplore le mauvais usage fait de l'invective par ses contemporains. Afin de codifier son emploi, et le rendre plus acceptable, le philosophe crée des jeux d'invectives dont les deux principales règles sont les suivantes : « Il sera interdit à quiconque de rien faire entendre de pareil dans un Temple ou dans un Tribunal » et « Qu'il leur soit permis de le faire les uns à l'égard des autres pourvu que ce soit sans passion et en manière de jeu, mais non permis quand c'est sérieusement et que la passion s'en mêle ».[325] Ces règles souhaitaient rendre l'insulte récréative, et l'écriture de Ducharme réactualise le jeu en se laissant tenter par ces conditions. Les formules présentées n'ont guère de chances de figurer un jour parmi les termes possibles de la violence verbale, mais c'est précisément sur ce refus de la lexicalisation qu'ils se construisent. L'invention est sournoise puisqu'elle charme l'injuriaire tout en l'assaillant. Hypnotiser l'adversaire avant de le dévorer est également une stratégie d'attaque.

La manipulation de l'agressif que s'autorisent les personnages ducharmiens doit inquiéter, car la séduction chez Ducharme est toujours dangereuse, comme l'exprime Bérénice :

> Malgré la nécessité de la haïr, je suis fascinée par ma mère comme par un oiseau. Je l'admire. À la voir être et à la voir faire, je suis portée à l'imiter, je sens que c'est ainsi qu'il faudrait que je sois et que j'agisse. Je trouve ses yeux beaux, ses mains belles, sa bouche belle, ses vêtements beaux, sa façon de se verser du thé belle. [...] Quand je me surprends à redresser la tête, à me caresser les lèvres ou à fixer les yeux comme ma mère, je me fâche contre moi. C'est une influence, un charme à rompre. C'est l'ennemi à abattre. (*AA*, p. 31)

[325] ÉDOUARD, Robert, *Dictionnaire des injures*, *op. cit.*, p. 27.

Comme Bérénice, le lecteur doit se méfier des violences trop belles, des invectives trop *polies*, il doit rompre le charme au risque d'être avalé : « Je suis avalée par le fleuve trop grand, par le ciel trop haut, par les fleurs trop fragiles, par les papillons trop craintifs, par le visage trop beau de ma mère » (*AA*, p. 9). La violence chez Ducharme est tentaculaire : le discours tisse des pièges séduisants pour capturer l'ennemi.

Céline et l'argot

Les resémantisations de Céline supposent un étonnement pluriel de la lecture. De fait, la surprise n'est pas seulement redevable de la fantaisie célinienne, elle provient parfois d'une écriture de l'argot.

Le vocabulaire argotique

Il n'est pas forcément aisé de distinguer l'argot du néologisme, parce qu'il s'agit par définition d'un langage crypté. L'argot opère une sélection des auditeurs, et il évolue de surcroît très rapidement, de sorte que la reconnaissance de son lexique n'est jamais assurée.

Semblent argotiques les propositions suivantes : « Bande de poivrés! » (*CP*, p. 49) ; « Tu m'entends, toi, la godille? » (*CP*, 31). Ces énonciations exigent des explications pour l'auditeur peu familier avec l'argot français. Dans la première altercation de *Casse-pipe*, le supérieur traite d'ivrognes sa bande de soldats. Dans la seconde, la sémantique est plus oblique : par analogie à la technique qui consiste à enchaîner des virages en louvoyant, « godille » désigne, dans le vocabulaire argotique, celui qui couche à droite et à gauche. Le

mot prête donc une sexualité débridée à l'antagoniste ; il s'adresse à un destinataire ayant une connaissance de ce niveau de langue.

Certaines propositions sont encore plus ambiguës, comme celle-ci tirée de *Guignol's band* : « Comment? Comment? Toi vieille morue! Tu montes ici m'agonir! Ah! Vieux caca! vieux suçon! vieille chlingue!... Débine ou je te retourne! Je vais pas te causer moi dans tes gogs! Poisson! A l'égout! » (*GB*, p. 71). Le passage comporte plusieurs injures qui n'ont pas toutes un emploi comparable. En France, le terme « morue » présente la femme comme une prostituée[326], il s'agit d'une invective courante. Angèle, défendant son amant Cascade, s'adresse en ces termes à Joconde. L'invective grossière est ici habituelle, elle dévoile les mœurs légères de la rivale. Les formules grossières « vieux caca » et « vieux suçon » [327] sont, certes, tout à fait compréhensibles, mais il ne semble pas qu'elles soient convenues. De surcroît, le genre masculin paraît inapproprié pour attaquer une femme. De même, « vieille chlingue » est une locution inhabituelle. Chlinguer, ou schlinguer, signifie, dans le langage familier français, puer. Le verbe n'a néanmoins pas de nom associé, de sorte que « vieille chlingue » semble un dérivé inventé pour le personnage d'Angèle.

L'écriture chez Céline passe souvent par l'argotique. À tel point que dans le récit, argot et « gros mots » paraissent parfois synonymes :

> Grosse morue ! saloperie ! affreuse ! » elle pouvait causer cette tordue ! menteuse ! Ah ! pardon ! ce fiel ! que du mensonge plein la gueule !
> On en pouffe ! étrangle !
> « Ah ! la grosse putain ! Ton cul !... »

---

[326] Hors de ce contexte social, l'insulte est peu habituelle. On la retrouve néanmoins chez Ducharme dans la narration suivante : « Sous le coup je sors, le zèle me porte à travers les éclairs, me voilà qui fais à cette morue les commissions de ce requin, qui me dévoue entre l'arbre et l'écorce, comme une bande d'abrutis. » (*E*, p. 249) L'écriture s'amuse ici avec l'invective « morue » en la mettant en parallèle avec un autre poisson, le « requin », pour créer une cohérence maritime. Ce jeu s'inscrit dans le bizarre et il montre que l'insulte n'est pas usitée dans le contexte québécois.

[327] Précisons qu'en France le suçon définit la marque sur la peau provoquée par une succion. Étonnamment, le suçon est au Québec ce qu'est la sucette en France, c'est-à-dire une friandise constituée d'un bonbon fixé au bout d'un bâtonnet ; et inversement, la sucette est au Québec, ce qu'est le suçon en France.

> Virginie comprenait pas tout… C'était trop argot pour elle… Mais elle s'amusait tout de même… au possible !... elle pensait plus à dormir… Ça faisait du nouveau toute cette volière en pétard… (GB, p. 663-664)

Le narrateur présente Virginie comme l'auditeur naïf, non initié aux usages de l'argot, qui peine à comprendre les dialogues grossiers. Pourtant, les invectives impliquées ne paraissent pas spécifiquement argotiques, à l'exception de l'expression « grosse morue ». Il semble simplement que Virginie ne comprenne pas la grossièreté. La confusion montre, cependant, que la narration établit une équation directe entre argot et grossièreté.

De fait, l'argot a la réputation d'être un usage grossier de la langue, par analogie avec ses usagers que la société juge marginaux. L'argot est en effet

> […] un mot particulièrement obscur [qui] a suscité un grand nombre d'hypothèses étymologiques.
>
> En 1628 paraît à Tours un ouvrage d'Olivier Chérau intitulé *Le Jargon ou langage de l'argot reformé*. Argot y signifie « corporation de gueux », dans l'expression *royaume d'argot*. Le « jargon de l'argot » ne sera dénommé *argot* que plus tard (1690), et l'origine du mot ne peut donc se trouver que dans ce premier sens : « corporation de mendiants ; ensemble des voleurs ». Or, la forme *argot* peut correspondre à plusieurs mots d'ancien français, comme *argoter* « se quereller », variante de *ergoter*, dérivé du latin *ergo* (hypothèse de Sainéan), ou bien *argot*, variante de *ergot* jusqu'au XVIe s., et qui aurait été appliqué au vol par la métaphore de la *griffe* (cf. agripper, harpon). On évoque encore l'ancien français *hargaut, herigaut,* de l'ancien provençal *argaut* « vieux vêtement », donc dans le contexte de la mendicité […]
>
> Comme le jargon, l'*argot* (fin XVIIe s.) est un langage secret de malfaiteurs ou plutôt un registre langagier spécial, caractérisé surtout par un lexique, et qui sert de moyen de reconnaissance ainsi que de code secret.[328]

Tout rattache l'argot à la marginalité, à la grossièreté et à la querelle. Et l'écriture de Céline le confirme en tant que langage créatif et fascinant, toujours énigmatique. Le procédé renoue ainsi avec la mythologie du vaisseau Argo, que rappelle Barthes :

> Image fréquente : celle du vaisseau Argo (lumineux et blanc), dont les Argonautes remplaçait peu à peu chaque pièce, en sorte qu'ils eurent pour finir un vaisseau entièrement nouveau, sans avoir à en changer le nom ni la forme. Ce vaisseau Argo est bien utile : il fournit l'allégorie

[328] REY, Alain (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, *op. cit.*, *sub. verbo*.

> d'un objet éminemment structural, créé, non par le génie, l'inspiration, la détermination, l'évolution, mais par deux actes modestes (qui ne peuvent être saisis sans aucune mystique de la création) : la *substitution* (une pièce chasse l'autre, comme dans un paradigme) et la *nomination* (le nom n'est nullement lié à la stabilité des pièces) : à force de combiner à l'intérieur d'un même nom, il ne reste plus rien de l'origine : Argo est un objet sans autre cause que son nom, sans autre identité que sa forme.[329]

La création du langage chez Céline s'effectue aussi selon cette double action de la « *substitution* » et de la « *nomination* ». Il s'agit de modifier peu à peu une structure préexistante, le « vaisseau » de la langue, pour la rendre en définitive nouvelle, tout en faisant en sorte que paradoxalement elle demeure la même. C'est bien de cette façon que Céline envisage son écriture :

> ...Non l'argot ne se fait pas avec un glossaire, mais avec des images nées de la haine, c'est la haine qui fait l'argot. L'argot est fait pour exprimer les sentiments vrais de la misère [...] Il n'y a plus aujourd'hui que l'argot des bars à l'usage des demi-sels pour épater la midinette, et l'argot prononcé avec l'accent anglais à l'usage du XVIe. D'ailleurs l'argot ne peut vivre, car ce n'est pas une construction, il est comme cette maison que j'ai connue à Berlin où les murs étaient crevassés sur dix mètres mais où les portes ne pouvaient s'ouvrir. Rien n'y est construit.[330]

D'après Céline, il faut « cass[er] légèrement »[331] le langage parlé pour qu'il se déploie correctement à l'écrit. Tordant la langue et associant différents registres de langage, l'argot de Céline participe d'une certaine mythologie. Il repense par le langage les mythes de la société et se crée ses propres allégories.

---

[329] BARTHES, Roland, *Par lui-même, Œuvres complètes IV, op. cit.*, p. 626.
[330] CÉLINE, Louis-Ferdinand, « L'argot né de la haine », dans BEAUJOUR, Michel et THÉLIA, Michel, *Louis-Ferdinand Céline*, L'Herne, *op.cit.*, p. 39.
[331] CÉLINE, Louis-Ferdinand, « Lettre à M. Hindus », dans BEAUJOUR, Michel et THÉLIA, Michel, *Louis-Ferdinand Céline*, L'Herne, *op.cit.*, p. 111.

L'argot comme création

Fondé sur la dérivation et sur l'euphémisme, l'argot donne une connotation nouvelle à certains termes, que seuls les initiés reconnaissent. Peut-être est-ce de cette façon qu'il faut interpréter les invectives fantaisistes des narrations céliniennes. S'inspirant du procédé créatif de l'argot, Céline compose ses propres codes lexicaux : « Coloquintes ! volubis ! hé ! clématites ! « Clématites » les déconcerte... ils savent plus... tout d'un coup : « Excrément » ! ça revient ! ils reprennent ! » (*CL*, p. 131). L'adresse « clématites », qui termine une série d'injures incroyables, déconcerte un moment Le Vigan et Émile, les amis de Céline devenus dans ces circonstances les adversaires, mais la violence retourne vite dans ses lieux habituels : « excrément » ranime l'échange. Tous relatifs à la botanique, les termes d'adresse saugrenus appartiennent à un registre spécialisé. La parole participe dans cette mesure aussi de l'argot, puisque la définition de ce langage possède aussi un « sens extensif (fin XIXe s.), « langage et spécialement vocabulaire particulier à un milieu ou à un groupe défini », comme *l'argot des grandes écoles, l'argot des sacristains* ou *des coureurs cyclistes*, est propre aux érudits ; il englobe le sens dominant, le « milieu » étant un groupe social parmi d'autres [...] ».[332] La parole romanesque joue ici avec le procédé, et on peut même penser que, au-delà du vocabulaire, la violence elle-même est réservée à une communauté restreinte. De fait, le lexique resémantisé en insulte est réservé à l'apostrophe entre amis. La sphère intime accueille la violence inhabituelle qui n'a pas dans ce cas à être différée dans l'espace marginal de la narration, mais peut se placer dans le dialogue et défier la réception du lecteur témoin.

[332] REY, Alain (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, *op. cit.*, *sub. verbo*.

Nous proposons d'envisager aussi les passages suivants selon cette réception sélective propre à l'argot : « - Alors tu sais rien, toi, guirlande? » (*CP*, 87) ; « - Comment que t'es foutu, malagaufre! » (*CP*, p. 32). Le milieu militaire circonscrit dans cette situation l'espace de réception de l'invective dans le contexte fictionnel. L'instant pragmatique reconnaît « guirlande » et « malagaufre » comme des invectives. Isolé en fin de phrase par la ponctuation, le vocabulaire apostrophe doublement l'adversaire ; nous reconnaissons là le procédé du « rappel » analysé par Spitzer qui suppose que la référence est dédoublée en un pronom et une injure, pour séparer la présentation de l'appréciation. Spitzer montre que cette séparation suppose « un rythme de pensée alternant entre l'assertion objective et la critique chez l'auteur lui-même ».[333] L'insistance de la syntaxe invite le lecteur à interroger la sémantique. Il comprend que le nom « guirlande » raccourcit audacieusement le verbe "enguirlander" selon une apocope caractéristique de l'argot. L'invective abrégée devient alors plus percutante, car elle accélère le débit du mot. Le mot-« balle », tiré en deux coups, a ainsi un impact plus grand.

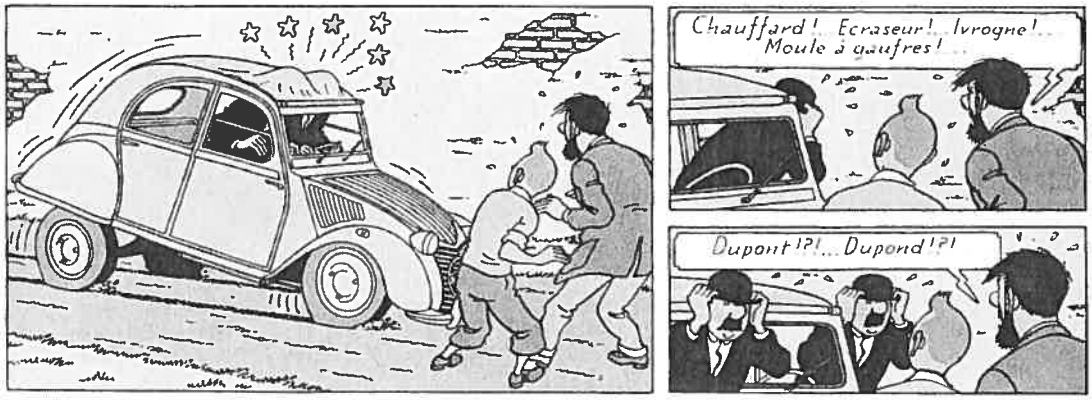
« Malagaufre » est, quant à elle, une injure qui demeure incompréhensible. Le narrateur célinien semble pourtant lui trouver une certaine efficacité puisqu'il en propose une autre version dans *Guignol's band* : « Allons en avant cocasse! porte tes tourments avec ton sac! allez roule ta bosse! malagaupe! » (*GB*, p. 399). L'invective progresse dans une voie qui rend de plus en plus ardu le décryptage de la violence. Et le contexte pragmatique n'est dans ce cas d'aucun secours, au contraire, la dispute s'affiche d'emblée dans la faconde

[333] SPITZER, Léo, « Une habitude de style (Le rappel) chez M. Céline », dans ROUX, Dominique de, *Louis-Ferdinand Céline*, *op. cit.*, p. 155.

avec cet ordre déterminant : « en avant cocasse ! ».[334] Ainsi, l'emploi récurrent de termes d'adresse inhabituels compose dans l'univers célinien de nouveaux registres d'agressivité.

Il arrive aussi que l'invective fantaisiste s'inscrive dans une situation qui garantit déjà la violence : « Paratonnerre ! Charogne! J'hurlerais mais ma gorge brûle trop… (*FF*, p. 366) ; « Elle te l'engueule de n'importe quoi… « Cocu! Siphon! Tête à nœud! » Elle veut la bataille… » (*GB*, p. 75). Ces apostrophes affichent une originalité que le moment pragmatique parvient à rendre agressive. « Paratonnerre » est une invective fondée sur une resémantisation dont le thème reste inintelligible ; mais, suivie de « Charogne ! », la parole s'affiche clairement comme une injure. De même, « siphon » et « tête à nœud » s'expliquent parce que ces paroles créent une cohérence du grossier. Après « cocu », « tête à nœud » prend une connotation sexuelle, et « siphon » réfère indirectement au scatologique. Il apparaît donc que certains termes saugrenus parviennent à imaginer l'occasion agressive. Chez Céline, la langue parlée est une matière mobile et malléable. L'auteur ne se contente pas d'introduire quelques mots d'argot dans son discours, il exagère le parler populaire. Le monde fictionnel se construit sur le langage, et l'énonciation qui en

[334] Hergé, qui s'est largement inspiré des textes de Céline pour inventer la personnalité du capitaine Haddock (voir à ce sujet la thèse d'Émile Brami, *Céline, Hergé et l'affaire Haddock*, Paris, Écriture, 2004), propose un dérivé de cette invective, « moule à gaufre », rendant la violence plus figurative, et ainsi moins hermétique :



Hergé, *L'affaire Tournesol*, Tournai, Casterman, 1966.

résulte ne s'apparente pratiquement plus à une langue véritable. Les effets de style sont plutôt révélateurs du système langagier imaginé par Céline, basé sur l'amplification de l'écart. L'écriture hyperbolique de l'argot met en évidence le travail de l'écriture. Plus fictive que réelle, la langue célinienne revendique farouchement son indépendance.

*

À terme, il semble que les invectives cocasses chez Céline participent d'un procédé créatif semblable à celui qui préside aux développements incessants de l'argot. Les colères du locuteur supposent une maîtrise et une prestation de la langue populaire qu'il oppose à la langue académique. Inventer un style d'après la langue parlée permet à Céline de renouveler, de redonner vie, à la langue écrite. Et la néologie favorise cette revivification. Dans cette perspective, il faut rappeler le parallèle que Céline établit entre son écriture et celle de Rabelais :

> Voyez-vous, avec Rabelais, on parle toujours de ce qu'il faut pas. On dit, on répète partout : « C'est le père des lettres françaises ». Et puis il y a de l'enthousiasme, des éloges, ça va de Victor Hugo à Balzac, à Malherbe. Le père des lettres françaises, ha là là ! C'est pas si simple. En vérité Rabelais, il a raté son coup. Oui, il a raté son coup. Il a pas réussi.
>
> Ce qu'il voulait faire, c'était un langage pour tout le monde, un vrai. Il voulait démocratiser la langue, une vraie bataille. La Sorbonne, il était contre, les docteurs et tout ça. Tout ce qui était reçu et établi, le roi, l'Église, le style, il était contre.
>
> Non, c'est pas lui qui a gagné. C'est Amyot, le traducteur de Plutarque : Il a eu, dans les siècles qui suivirent, beaucoup plus de succès que Rabelais. C'est sur lui, sur sa langue, qu'on vit encore aujourd'hui. Rabelais avait voulu faire passer la langue parlée dans la langue écrite : un échec. Tandis qu'Amyot, les gens maintenant veulent toujours et encore de l'Amyot, du style académique. Ça c'est écrire de la m... : langage figé. Les colonnes d'un grand quotidien du matin, qui se flatte d'avoir des rédacteurs qui écrivent bien, en est plein. Ça donne un cloaque à verbe bien filé, à phrases bien conduites, avec, à la fin de l'article, une petite astuce innocente. Pas dangereuse, pas trop forte, pour ne pas effrayer le public. C'est ça l'échec de Rabelais, c'est ça l'héritage d'Amyot. De la vraie m..., je continue.
>
> Rabelais a vraiment voulu une langue extraordinaire et riche. Mais les autres, tous, ils l'ont émasculée, cette langue, jusqu'à la rendre toute plate. Ainsi aujourd'hui écrire bien, c'est écrire comme Amyot, mais ça c'est jamais qu'une langue de traduction.[335]

[335] CÉLINE, Louis-Ferdinand, « Rabelais, il a raté son coup », cité dans BEAUJOUR, Michel et THÉLIA, Michel, *Louis-Ferdinand Céline*, L'Herne, *op. cit.*, p. 44.

Céline regrette que la langue « extraordinaire et riche » de Rabelais n'ait pas "fait de petits", étant entendu que ce sont d'autres, comme Amyot, qui ont triomphé. On comprend que c'est moins l'œuvre de Rabelais que l'entreprise rabelaisienne de révolutionner la langue française qui a échoué selon Céline. Rabelais a perdu une bataille que Céline s'applique à recommencer. Le problème, explique-t-il, est que l'on a « émasculé » la langue de Rabelais, et cette castration a empêché sa reproduction. Il faut donc lire que c'est la virilité de langue défendue qui en garantit l'influence. Seul le langage frondeur, preux, courageux, audacieux, peut affronter le « style académique » pour se reproduire et survivre. En effet, Céline est convaincu que la langue possède aussi une vie et une mort : « Vous l'avez dit elle meurt vite cette langue. Donc elle a vécu, elle vit tant que je l'emploie ».[336] Cette pensée résume un versant de la poétique de Céline selon laquelle le sentiment de la mort peut faire naître. Il explicite cette conviction dans *Bagatelle pour un massacre* :

> Le « français » de lycée, le « français » décanté, français filtré, dépouillé, français figé, français frotté (modernisé naturaliste), le français de mufle, le français montaigne, racine, français juif à bachots, français d'Anatole l'enjuivé, le français goncourt, le français dégueulasse d'élégance, moulé, oriental, onctueux, glissant comme la merde, c'est l'épitaphe même de la race française. C'est le chinois du mandarin. Pas plus besoin d'émotion véritable au chinois mandarin, que pour s'exprimer en français « lycée »... Il suffit de prétendre. C'est le français idéal pour Robots. L'Homme véritablement, idéalement dépouillé, celui pour lequel tous les artistes littéraires d'aujourd'hui semblent écrire, c'est un robot. (*BM*, p. 107)

Ici, le style de Céline *bat* l'argumentation : c'est moins le propos que la démonstration (de force) qui est convaincante. L'énumération repose sur une structure synonymique dont la logorrhée témoigne de l'habileté de l'auteur. Céline parvient à gagner une bataille en rythmant une critique dans laquelle est enchâssée la solution. L'emploi que fait Céline de la langue à l'allure orale et populaire se veut un affront au milieu littéraire qui défend une

[336] CÉLINE, Louis-Ferdinand, cité par GODARD, Henri, *Henri Godard commente* Mort à crédit *de Louis-Ferdinand Céline*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1996, p. 145.

certaine forme de la langue écrite illustrée par les grands écrivains. C'est le choc de la confrontation qui provoque le *big bang* de la création. S'interrogeant sur l'essence et la nature du français, il affirme:

> On a dit : le français est académique... c'est des histoires. Il est académique parce qu'il est travaillé par des gens monotones, qui ne travaillent pas beaucoup le sujet, qui ne se donnent jamais le mal, l'humilité de tout... de tout mettre à bas et puis se dire : mais ce n'est pas tout à fait ça, regardons où je me trouve et ce n'est pas ça.[337]

S'opposer à l'académisme inspire à Céline la création d'une langue essentiellement *prononcée*. De fait, la langue de Céline est toujours *langage*, toujours *parole*. Le discours est le fait d'une voix qui le *dit*, le narrateur célinien possédant une personnalité incarnée. Ce projet audacieux produit une œuvre *vivante*; François Gibault le note : « [...] Céline n'est pas un écrivain de musée, d'académie : son œuvre est vivante – vous ne pouvez pas parler de lui sans que les gens se lèvent et se mettent à s'empoigner. Il faut s'en réjouir; quand l'œuvre de Céline sera morte, on pourra en parler sans passion ».[338] Et les procédés de resémantisation participent de cette revitalisation de la langue française en ouvrant de nouveaux espaces à l'expression.

Le narrateur célinien ébahit le lecteur sous un flot argotique. Celui-ci est placé en quelque sorte dans la position de la virginale Virginie de *Guignol's band,* émerveillée par la fête du langage argotique qu'elle ne comprend pas. De fait, l'écrivain se laisse emporter (comme on l'est par un transport et par une humeur) par les mots qui le manœuvrent et qu'il manœuvre à la fois. La langue s'invente en lui et à travers lui. Le travail célinien rêve la langue et ce fantasme crée la possibilité d'un ailleurs où la génération ne suit plus les lois

---

[337] CÉLINE, Louis-Ferdinand, propos recueillis par Robert SADOUL, « Au début était l'émotion », dans « Louis-Ferdinand Céline » *Le magazine littéraire*, *loc. cit.*, p. 22.
[338] GIBAULT, François, « Céline cavalier seul. Un entretien avec François Gibault », dans « Louis-Ferdinand Céline » *Le magazine littéraire*, *loc. cit.*, p. 32.

de l'évolution. Le spectacle et la présence d'un public (lecteur) s'avèrent les conditions de la naissance. À la limite, c'est le regard, celui de Virginie ou celui du lecteur, qui crée l'objet, en ce sens que l'enjeu de l'écriture émotive de Céline est toujours une rencontre d'affections.

Le bestial

Le bestial est un registre prévisible de l'invective. Usuel, il participe souvent de la catégorie des « gros mots » et il encourage des métaphores à connotation sexuelle. Ramener l'adversaire à un animal, donc le priver de son humanité, comme un renversement insultant du totem, s'avère un procédé agonistique usé, chez Ducharme, « [...] et je m'entendais soudain m'écrier dans un silence total : « Chien sale que tu es, va ! » » (*E*, p. 255), « Elle n'est qu'une petite vache. Je la déteste ; je la tuerais. Je l'ai battue, l'ai rebattue et la battrai encore » (*O*, p. 15),

> Depuis que j'ai des mamelles et que je n'ai plus de boutons, Mordre-à-Caille, l'aîné de mes cousins, m'aime en silence. Pauvre cher âne ! Il me tend des pièges tendres dans l'escalier, aux détours de la table, sur le pas des portes, dans le boudoir quand je condescends à aller regarder le poste de télévision. Il multiplie les allusions équivoques. Des regards coupables s'échappent de ses yeux de porc, de ses petits yeux à la Einberg. (*AA*, p. 236),

« C'est Inachos. Il est assis devant le bonheur-du-jour. Il est plongé dans la lecture des notes que j'ai rapportées de mon voyage en France, le porc ! » (*O*, p. 196-197), « Elle est fiancée avec ce hideux, ce chameau ! » (*FCC*, p. 27); comme chez Céline : « cabot, bourbe ! menteuse !... » (*CL*, p. 284) ; « le Cousteau tout aussi ordure, bourrique enragée que le Sartre... » (*R*, p. 305) ; « tu pues, tu t'es pas torché ! cochon !... » (*CL*, p. 107). Assimilée à l'animal, la victime de la violence verbale se trouve métamorphosée. La métaphore est humiliante parce que certains animaux ont mauvaise réputation. Nous les retrouvons dans les exemples pris chez Ducharme et Céline : le chien, la vache, l'âne, le cochon, le chameau. Ces invectives sont lexicalisées, mais leur contexte varie. Remarquons que si les narrateurs de Ducharme disent « chien », ceux de Céline disent « cabot » ; les uns parlent « âne » et « porc », les autres « bourrique » et « cochon ». Par exemple, « chien sale » est une locution typiquement québécoise, et « bourrique », typiquement française.

Comme « chameau », « porc » entre dans la composition des invectives dans les deux registres de langue, mais au Québec, et contrairement à l'exemple proposé chez Ducharme, il s'exprime plutôt selon la formule "gros porc", qui désigne le pervers comme le grossier. « Petite vache » est une expression fréquente chez Ducharme ; au Québec, elle s'adresse uniquement à une femme vue comme sournoise ou méchante. Elle n'a pas le même emploi que les expressions « vache » ou « la vache » vues chez Céline, « la vache, il attendait le moment ! Il prend l'offensive… » (CL, p. 354), qui ont une tonalité française. Employé seul, « vache », au Québec, désigne le paresseux. La mise en contexte de la locution dans *D'une château l'autre* montre que le terme « vache » s'insère habituellement dans une rencontre pragmatique indirecte, c'est-à-dire que la violence ne se fait pas en présence de l'injurié. Il apparaît que « la vache » constitue une forme de médisance, ce qui se confirme aussi avec la version présentée chez Ducharme : on attaque « la petite vache » en son absence, on ne l'apostrophe pas.

Guignol's band propose même des versions anglaises de l'invective bestiale :

> Y en a partout de sa tonnante gueule… tout l'écho… tout le vent… les sautes… les bourrasques… tout ça gronde d'insultes !...
> « Ferdinand ! Beast ! Froggy ! Monkey ! » tous les noms elle me donne…
> « Ferdinand ! Dog ! Hartless dog ! Chien sans cœur !... » (*GB*, p. 715)

Ainsi représentée en anglais, la violence revêt un autre aspect. Déguisée, la parole semble autre, elle n'est plus tout à fait la même. Les sonorités anglophones remotivent le signifiant, et les vocables de la bestialité recouvrent ainsi une vivacité que l'usage commun tend à banaliser.

Les animaux en jeu dans l'invective, tous domestiqués, font partie du quotidien de l'homme. Côtoyé familièrement, l'animal révèle son caractère particulier que, par

anthropomorphisme, l'homme interprète selon les personnalités humaines. La société occidentale moderne juge le chien méchant, la vache hypocrite, le cochon dégoûtant, l'âne entêté et le chameau désagréable. Toutefois, ces traits de caractères se confondent souvent, évoquant un sentiment de méchanceté que résume la formule : « Sale bête ! » (*D*, p. 189). Ducharme et Céline, par des procédés différents, donnent à réentendre l'animal et l'animalité, même dans les invectives lexicalisées. Dans les premiers exemples proposés, Ducharme donne au bestial un ton bizarrement littéraire, en décalage avec l'émotivité attendue : dans « Chien sale que tu es, va ! » (*E*, p. 255), la construction relative et l'interjection « va ! » font paraître l'invective artificielle, car l'écriture s'écarte des habitudes de la langue parlée au Québec. De façon semblable, la double qualification de « âne » dans « Pauvre cher âne ! » (AA, p. 236) induit une préciosité par renvoi intertextuel à l'expression "pauvre cher âme". L'inversion de l'ordre des mots dans « Il est plongé dans la lecture des notes que j'ai rapportées de mon voyage en France, le porc ! » (*O*, p. 196-197) et dans « Elle est fiancée avec ce hideux, ce chameau ! » (*FCC*, p. 27) met en relief l'invective constituée comme la chute de la phrase. Cette construction particulière est proprement écrite de sorte qu'elle marque l'autonomisation de la parole romanesque.

Certains animaux inspirent le dégoût, et c'est un sentiment avec lequel Céline compose l'invective : « Je l'ai piqué au vif, il ressaute, il trépigne… « Vipère ! Crapaud ! qu'il m'appelle… Mauvaise foi ! cafard ! » Il me couvre d'insultes. C'est subit » (*GB*, 356). Et Ducharme fait de même ici : « Serpent ! Hypocrite ! Ver ! Ver ! Ver ! Tu es pire qu'un bousier, Inachos Ssouvie ! » (*O*, p. 201). La « vipère », le « crapaud » ou le « cafard » de Céline rejoignent le « serpent », le « ver » et le « bousier » de Ducharme. La démarche suppose dans les deux cas que le locuteur glisse des mammifères aux insectes, selon une logique voulant que toutes ces créatures dégoûtent ou effrayent. Le « serpent », la

« vipère » et le « crapaud » métaphorisent – ou métamorphosent – l'opposant en un animal cauchemardesque. Notons également que la vipère a la réputation d'avoir la langue acerbe.

Le serpent renvoie à une symbolique complexe arrimée à toute une mythologie que nous nous contentons d'évoquer. Rappelons simplement que « le serpent incarne la psyché inférieure, psychisme obscur, ce qui est rare, incompréhensible, mystérieux. Il n'y a rien de plus commun, rien de plus simple qu'un serpent. Mais il n'y a pourtant rien de plus scandaleux pour l'esprit, en vertu même de cette simplicité ».[339] Le serpent répercute les mêmes valeurs contradictoires que le tabou puisqu'il inspire l'horreur et le désir à la fois. Cette symbolique est davantage exploitée dans l'extrait de *L'océantume*, puisque l'invective témoigne bien des sentiments que ressent Iode pour Inachos. Inachos se présente comme un demi-homme rampant (comme le serpent) et vivant dans la chaufferie du steamer familial bien qu'il soit celui qu'Iode aime malgré tout. Vu la valeur métaphorique de l'invective, il faut envisager « serpent » comme une injure, bien que le contexte joue avec les procédés de l'identification, dans la mesure où Inachos rampe, vit dans un endroit chaud et sec, et inspire l'horreur et le désir à la fois. L'exclamation « Ver ! Ver ! Ver ! » reprend cette symbolique et insiste sur le handicap physique d'Inachos incapable de marcher. Le ver est néanmoins un animal plus horrible que le serpent. Associé à la pourriture et à la mort, le ver représente l'abjection. Là, le propos se multiplie dans le même ; la répétition triple, ou « triplication »[340], s'appesantit sur l'injure, qui apparaît de plus en plus saugrenue à force d'être répétée. L'homophonie avec le vers poétique est significative, elle fait résonner l'écho de la « triplication » pour ancrer l'invective dans le poétique. La séquence insultante se conclut en une rhétorique de l'excès avec la formule

[339] CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Lafond, coll. « Bouquins », 1982.
[340] DUPRIEZ, Bernard, *Les procédés littéraires*, *op. cit.*, *sub. verbo*.

« pire qu'un bousier », qui réunit les motifs du dégoût alimentaire et de la scatologie pour créer une allégorie abjecte.

La situation d'énonciation inventée par Céline fait, quant à elle, résonner le champ sémantique du phobique en choisissant des créatures dont l'affectivité est forte, tels la « vipère », le « crapaud » et le « cafard », pour rendre la métaphore fonctionnelle. Cette préférence prouve que le rythme de la création n'est pas aussi « subit » que ne le laisse croire le narrateur. Le travail sémantique du registre bestial témoigne d'un système de pensées proprement célinien, analysé par Pierre Verdaguer :

> Le monde célinien abonde [...] en toutes sortes de créatures sorties, semble-t-il, à la fois des régions obscures de l'inconscient et des périodes les plus reculées de l'histoire, des ères pré-humaines et des contrées informes de l'origine des temps, vouées à la puissance destructive des monstres chthoniens. Le bestiaire célinien paraît tout droit issu de la substance boueuse du décor et, à ce titre, la larve en fait indéniablement partie. Il se compose de mollusques [...], de crabes, de sauriens, de reptiles, d'insectes, de chenilles, de batraciens ou de poissons-scie, créatures qui toutes évoquent plus ou moins confusément les dangers d'époques chaotiques, les multitudes informes et effrayantes et qui, d'une façon générale, sont cause de répulsion et de dégoût [Note. Notons que le bestiaire célinien relève de la tradition grotesque et semble issu des catégories animales citées par Kayser (serpents, chouette, crapauds, araignées, animaux de nuit ou rampants, vermine même) [*The Grotesque in Art and Literature* (Wolfgang), McGraw-Hill, 1963].][341]

Le lexique de l'invective organise un monde grouillant de créatures qui relèvent de « la tradition grotesque » et participent d'une imagination de carnaval propre à l'œuvre célinienne. Le carnaval est ici cauchemardesque, dans la mesure où le monde se peuple de bêtes effrayantes. Ce carnaval s'avère une forme d'exorcisme puisqu'il purge le monde de ses démons. L'expulsion, dont participe aussi la mise en scène, se fait chez Céline par la parole. Libérateur, le dire (ou le rire) incarne des créatures immondes : l'interlocuteur possédé permet à l'animal monstrueux de revenir dans la cité qui l'avait mis à l'écart.

[341] VERDAGUER, Pierre, *L'univers de la cruauté. Une lecture de Céline*, *op. cit.*, p. 100.

Il faut isoler dans cet ensemble l'invective « cafard » dont Sosthène affuble Ferdinand, parce que la référence est polysémique. Le cafard désigne à la fois l'insecte associé à l'insalubrité et l'individu qui dénonce sournoisement les autres, le mouchard. Considérant le passé de Céline, accusé de traîtrise, cette injure crée une résonance dans le récit. De surcroît, l'imaginaire du cafard, comme celui du rat ou de la punaise, sert fréquemment la monstration du Juif en vermine, il fait partie du bagage antisémite populaire auquel puise Céline, rappelons : « Les youtres c'est comme les punaises… Quand t'en prends une dans un plume, c'est qu'elles sont dix milles à l'étage ! Un million dans toute la crèche… » (*BM*, p. 40). Ainsi, l'invective ouvre un réseau de signifiances qui étoile les possibilités de l'agression.

Céline et les animaux

Les bêtes céliniennes

Le roman *Rigodon* est dédié « Aux animaux » et *Féerie pour une autre fois*, « Aux animaux / Aux malades / Aux Prisonniers ». Il est connu que Céline affectionne les animaux. Ainsi Bébert, le chat de Robert le Vigan recueilli par Céline, occupe-t-il une place si importante dans les chroniques céliniennes que le *Dictionnaire Céline* lui accorde le titre du chat « le plus illustre des lettres contemporaines »[342] à la suite de Frédéric Vitoux lui ayant consacré un livre en 1976, *Bébert le chat de Louis-Ferdinand Céline*[343].

---

[342] ALMERAS, Philippe, *Dictionnaire Céline. Une œuvre une vie*, Paris, Plon, 2004, *sub. verbo*. Et il faut rappeler que Bébert est d'abord l'enfant, cher à Bardamu, qui ne parvient pas à être sauvé d'une « espèce de typhoïde maligne » (*VN*, p. 277), lors d'un des épisodes les plus émouvants du roman.
[343] VITOUX, Frédéric, *Bébert le chat de Louis-Ferdinand Céline,* Paris, Grasset, 1976.

L'invective bestiale participe elle-même d'une logique plurielle que peut expliquer la distinction entre la bête et l'animal. Animal vient du latin *animal, animalis* « être vivant, doté de souffle vital ou *anima* », il s'oppose à *homo*, l'homme. Bête vient du latin *bestia* ; synonyme populaire de *belua*, la sémantique de *bestia* met l'accent sur la grandeur et la férocité.[344] Les lieux de l'écriture célinienne isolent ces deux imaginaires : les animaux se placent face à l'homme, ils le complètent dans l'ordre du monde et sont en ce sens des compagnons ; la bête, au contraire, apparaît dans des contextes de violence et de délire, elle est menaçante et inspire la peur ; étant entendu que la catégorisation permet d'abord la transgression : « bourrique ! que j'y dirais, cavale !... biche ! purulure de merde ! » (*CL*, p. 99) ; « Crougnats !... colibris !... fauvettes ! » (*CL*, p. 132). Ces répliques affublent l'adversaire de caractères animaliers, mais les bêtes préférées dans ces échanges ne sont pas celles que le discours agonistique reconnaît. La « biche », le « colibris », et la « fauvette » sont en général envisagés de façon positive. Ce sont des animaux fragiles et délicats, souvent associés à la féminité, de sorte que leur potentiel agressif est peu significatif. Aussi le procédé pourrait-il s'avérer ironique comme dans la situation suivante :

> Il m'attaque l'ordure.
> « T'y retourneras jamais ! » qu'il me grince. Ça c'est de l'effronterie ! je l'attendais ce vane !
> « Non ! que j'y réponds, mon ange ! Bien sûr mon poussin ! avance ! » Comme ça l'arrogance !
> tac au tac ! Il est pas près de m'intimider. (*GB*, p. 444)

Dans ce passage, la positivité des termes « ange » et « poussin » est clairement renversée par l'emploi ironique de la parole, que marque l'emploi inopportun de l'article possessif. La stratégie est connue, « [i]l s'agit pour ainsi dire de s'approprier l'autre et de lui montrer qu'il est en votre pouvoir [...] l'hypocoristique ironique constitue donc une familiarité humiliante et le rapprochement qu'il implique n'est que physique dans la mesure où il

[344] REY, Alain (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, *op. cit.*, *sub. verbo*.

laisse présager le passage aux voies de fait ».[345] Mais, dans les exemples précédents, la narration exclamative omet d'inclure des marqueurs de l'ironie qui inverseraient la valeur de « biche », de « colibris » ou de « fauvette ». Employés seuls, ces termes supposent un procédé elliptique, et la rupture met en relief les conditions de la réception.

L'invective elliptique interfère avec l'action performative, mais dans les premiers exemples, les séries insultantes dans lesquelles s'insèrent les injures inhabituelles temporisent l'incongruité. De même, dans l'extrait suivant, le cocasse semble provenir d'une confusion des animaux : « En s'exaltant il m'insultait… « Étourneau! buse! rendez-vous compte!... Nous ne tiendrons pas deux minutes aux gaz axphyxiants!... » » (*GB*, p. 319). Nous comprenons que Sosthène souhaite soulever le caractère écervelé de Ferdinand, mais ne parvenant pas à retrouver l'expression "tête de linotte", il confond les genres et le traite de « buse » ou d' « étourneau », créant ainsi un réseau de sens qui mène à l'insulte "étourdi".

La conception de la bête est plus riche encore dans les deux extraits suivants :

> Ils se sont tous promus Guillotins, pendeurs, ambassadeurs, chargeurs, menteurs, et de ces panaches ! l'arrogance ! Henri IV ! huit ! douze ! hercules de micros ! voix d'acier !... Ils ont peur que des astro-bombes ! Oh mais prévoyeurs ! escampeurs ! que vous les tenez là sous vous, les étranglez !... ils sont déjà au New-Mexique !... Zèbres stratosphériques !... (*FF*, p. 96)
>
> poisseux !... La Bourdonnais était fadé ! jeune hippotame ! (*CL*, p. 63)

« Zèbres stratosphériques !... » et « jeune hippotame ! » dérivent le bestial, et compromettent la violence. Déformant le terme "hippopotame", l'expression « jeune hippotame » implique une faute enfantine, étant entendu que le balbutiement figure l'acquisition d'un nouveau langage. La formule « zèbres stratosphériques » est, quant à elle,

[345] SAUTERMEISTER, Christine, *Céline vociférant ou l'art de l'injure, op. cit.*, p. 109.

quasi oxymorique dans la mesure où le zèbre est un animal lourd dont l'élévation évoque un Pégase grotesque. L'invention n'est cependant pas gratuite sur le plan sémantique puisque la formule métaphorise les collaborateurs, les « escampeurs », plus chanceux ou plus riches que Céline, qui se sont trouvés des « ailes » pour fuir. L'écriture fait naître des bêtes hybrides, voire surnaturelles, à partir de génomes déjà existants. L'effet est également stylistique puisque cette métamorphose figure la (dé)génération de l'idiome (étant entendu qu'en *abîmant* le langage Céline l'approfondit).

Ceci rappelle le travail de classification entrepris par Borges dans *Le livre des êtres imaginaires*. Regroupant ses propres inventions ainsi que celles de divers auteurs, Borges compose un recueil dans lequel auraient pu figurer les « zèbres stratosphériques », et peut-être même le « jeune hippotame », du personnage célinien, comme s'y retrouve le « Cerf Céleste » :

> Nous ne savons rien de la structure du Cerf Céleste (peut-être parce que personne n'a pu le voir clairement), mais seulement que ces tragiques animaux vivent sous terre et n'ont d'autre envie que de sortir à la lumière du jour. Ils savent parler et ils prient les mineurs de les aider à sortir.[346]

L'écriture de Céline s'apparente à celle de Borges dans la mesure où elle introduit dans une narration sérieuse des animaux extraordinaires. L'invention a chez Borges, comme chez Céline, un pouvoir magique et "divinisant". Se mêlent chez ces deux auteurs le plaisir de parodier le manuel scientifique et celui de la plus vive invention poétique, qu'il faut, bien sûr, mettre en rapport avec l'entreprise d'Henri Michaux. Et, dans cette perspective, le monde célinien a ceci de particulier qu'il rappelle que la fécondation risque toujours de donner naissance au monstre : l'exception devenant souvent même systématique.

---

[346] BORGES, Jorge Luis, avec la collaboration de Margarita Guerrero, *Le livres des êtres imaginaires*, trad. Françoise Rosset, Gonzalo Estrada et Yves Péneau, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 2001 [1964], p. 69.

De fait, les contextes d'énonciation univoquement agressifs isolés dans des romans de Céline montrent que la resématisation insultante du bestial ne se veut pas amusante. L'animal n'est plus enfermé dans ses espaces sociaux habituels, mais cette libération n'a pas une fin ludique. Opérant une perte des repères habituels, la violence demeure performante. Le bestial célinien est sérieux et même haineux.

L'animal comme nourriture

Le répertoire des invectives bestiales chez Céline dérive dans le registre de l'alimentaire. L'animal est en effet aussi nourriture dans ces discours violents : « - Cochon !... jambon ! hareng ! J'y hurle » (*FF*, p. 280) ; « [...] porc salé ! demi-porc salé ! » (*FF*, p. 285) ; « - Toi, la bleusaille, tu comprends ça? Tu saisis la musique? Couenne? » (CP, p. 86). Devenu « jambon », « porc salé » ou « couenne », le cochon se consomme. Ce mouvement d'absorption de la victime aggrave le meurtre symbolique du combat verbal, en devenant cannibalisme, puisque les adversaires s'entredévorent. La comparaison animalière insultante s'arrime alors à une logique proprement célinienne selon laquelle sous le vernis de la culture, l'humain n'est que de la « carne ».

Dans d'autres situations, l'alimentaire est moins plurivoque : « - Eh, voleur ! barbaque ! latrine ! la cloche ! voleur ! arrive, satyre ! saute, artiste ! Je l'insulte de tout !... il serait en colère, il sauterait... peut-être ?... peut-être ? » (*FF*, p. 467). Désignant la viande avariée, « barbaque » n'est pas une injure usuelle, mais la formule est forte parce qu'en plus de désigner la nourriture des cochons, elle réfère à l'abject de certaines situations de condamnation. De même, avec « - Tiens, qu'elle me revienne la ragougnasse! Je lui retourne les naseaux! Je la crève! » (*CP*, p. 46) la parole exploite l'immangeable dans une

situation d'invective référentielle, le locuteur rapportant sa colère à un destinataire qui n'est pas l'injurié, ce qui rend l'agonistique audacieuse. L'instant pragmatique resémantise la nourriture incomestible en invective, selon une cohérence du dégoût qui métaphorise la réception de la violence elle-même *indigeste*.

Ailleurs, l'imagination colérique, trop libérée, dévoile ses aspirations esthétiques et modifie les enjeux de l'échange verbal :

> - Eh saloperies ! je leur crie sous table, votre faute que Jules a crevé le Ciel ! et toi, Normance ! lard ! paupiette ! t'iras voir aux Halles, tes saindoux ! beurres salés ! rillettes ! papiers ! papiers ! gélinottes ! testicules fumés ! droit à un croc que tu auras ! mon compte, moi, pépère ! et je t'emmerde ! je tremperai plus ma plume jamais ! salut noircissages ! rames ! cédilles ! salut migraines ! salut zéditeurs de mon cul !... salut blalalecteursave ! Baradadrang ! le Destin gagne ! (*FF*, p. 371)
>
> lui l'idiot !... le dangereux saucisson !... un flic, d'abord !... (*CL*, p. 274)

L'imaginaire alimentaire est ici cohérent avec le défaut de l'interlocuteur harangué. Normance est un personnage encombrant, et ce caractère est diversement illustré selon la métaphore de l'obésité. L'invective alimentaire participe aussi de cette composition. Comme « tourte » (*FF*, p. 447) est une injure usuelle dans le discours français, « lard ! », « paupiette ! », « saindoux ! », « beurres salés ! », « rillettes ! », « gélinottes ! », « testicules fumés! » se révèlent posséder un pouvoir agressif dans les apostrophes céliniennes ; même le saucisson devient « dangereux » dans *D'un château l'autre*. Cet imaginaire doit être rapproché de celui que Rabelais développe dans le *Quart Livre*, lors de la rencontre des Andouilles, épisode que nous avons déjà évoqué. Il faut révéler maintenant que dans la guerre qui oppose les Andouilles au Quaresmeprenant, celles-ci ont des alliés : les « Boudins saulvaiges » et les « Saulcissons montigenes »[347]. Nous comprenons que le « dangereux saucisson » de Céline renvoie à cette aventure où les aliments s'avèrent des

[347] RABELAIS, François, *Le Quart livre, chapitre XXXV : Comment Pantagruel descend en l'isle Farouche, Manoir antique des Andouilles*, dans *Œuvres, op. cit.*, p. 138.

guerriers redoutables. L'humour rabelaisien que comprend le discours célinien rend l'outrage polysémique. L'invective se veut alors *savoureuse*, le rire étant une dynamique essentielle dans cette performance :

> Vieux faisan arnaqueur cocu!... [...]
> J'y mâche pas mes sentiments...
> « Vieille frime!... vieille salade!... » que j'ajoute.
> Je l'avais à la merde.
> « Oh! là là! qu'il me fait!... Oh! la mauvaise éducation! » Il se renfrogne... je l'ai crossé.
> « Où prenez-vous ces manières?... qu'il me demande de haut.
> - Et vous vieux bluffeur! »
> Voilà que ça tournait au vinaigre... (*GB*, p. 268)

Le « faisan », la « salade » et le « vinaigre » concoctent une agression qui conditionne la réception. Le champ sémantique de la nourriture exhibe le jeu. Le locuteur ne « mâche pas ses sentiments » et cette crudité initie l'invective. Le dialogue lui-même est équivoque; lorsque Sosthène demande « Où prenez-vous ces manières? », nous comprenons qu'épaté devant les qualités de Ferdinand, il lui demande sa "recette". Les échanges violents rappellent alors les jeux de mots du théâtre de boulevard. Le boulevard en tant qu'esthétique théâtrale est issu du théâtre de foire auquel il emprunte diverses attractions pour se démarquer du théâtre de la haute société, notamment les feux d'artifice, les pantomimes, les tours d'acrobates et les tours d'animaux. De ce dernier jeu, Céline tire des effets inattendus. Par un tour (de magie), il transforme l'animal en nourriture et il compte sur un effet d'illusion pour que cette substitution n'affecte pas le cours de la violence.

On peut penser que cette esthétique désamorce l'invective, que l'attaque devient spectaculaire lorsque les qualités littéraires du locuteur s'expriment trop clairement. C'est de cette façon que Sautermeister interprète les échanges agonistiques entre Ferdinand et Sosthène dans *Guignol's band* :

> [...] on peut dire que les scènes de disputes entre Ferdinand et Sosthène appartiennent à tous les points de vue au théâtre de guignol. La répétition de ces scènes à intervalles réguliers, le caractère réversible de certaines injures en soulignent l'aspect de jeu rituel. Un jeu gratuit puisqu'il ne débouche jamais sur rien, même s'il semble se dérouler sur un arrière-plan de catastrophe. En effet l'injure n'est plus liée à l'intrigue qui perd de son importance. Le dialogue des injures paraît s'émanciper de l'action. L'injure remplace l'intrigue et perd pour le lecteur de ce qui fait sa substance même, à savoir son aspect blessant. Elle devient le prétexte à un spectacle, elle sert à déclencher une effervescence stylistique, elle devient artifice et jeu expérimental.[348]

Nous soulignons la justesse des conclusions sur « l'effervescence stylistique » et le « jeu expérimental », qui reconnaissent des éléments essentiels de la poétique célinienne. Cette analyse de Sautermeister donne également une heureuse explication au titre du roman *Guignol's band*, mais elle nous semble néanmoins réductrice, dans la mesure où elle envisage le théâtral comme un « jeu gratuit ». Sur ce point, notre lecture est différente. Revoyons la première rencontre entre Ferdinand et son maître, Sosthène :

> « Chienlit !...Taisez-vous !...que je le somme. – Vandale ! Canaque !...qu'il me répond. – À qui que vous causez ?...que je lui demande. – À une brute !... à un assassin !... – Vous avez bien raison, monsieur ! » et que je l'approuve alors tout de suite du tac au tac ! que je renchéris !... Si j'en suis fier d'être assassin !... Ah ! c'est à pic ! Si j'en ai tué !... il peut bien le dire !... Ah ! un petit peu !... Ah ! je suis en verve !...Ah ! je lui récite !... j'en ai tué dix !... j'en ai tué mille !... Je tombe du ciel !... Vous l'avez vu ! vous le voyez exact, faux Chinois !... Ah si je me pile !... Sacré numéro !... Chienlit !... j'hurlais comme ça plein Bedford Square !... On s'amusait bien à présent !... pas moi seulement... toute la foule. (*GB*, p. 202-203)

Se constitue ici un public, et l'invective bascule dans le spectacle. Il est même possible d'observer précisément l'instant où la violence est précipitée dans le ludique. Les premières répliques appartiennent aux domaines du discours agonistique. Les invectives sont performatives, elles impliquent des apostrophes et des constructions connotées négativement. À ce moment, la tirade est clairement marquée par un *ethos* agressif de sorte qu'il n'y a pas d'équivoque en ce qui concerne l'intention du locuteur. Les répliques insultantes « Taisez-vous !... » et « À qui que vous causez ?... » participent aussi à la

[348] SAUTERMEISTER, Christine, *Céline vociférant ou l'art de l'injure, op. cit.*, p. 161.

création de cette tonalité, et le choix du verbe « sommer » accentue l'animosité de l'assertion.

« Vous avez bien raison, monsieur ! » s'avère la réplique charnière du passage. Ici, le ton change : l'agression devient séductrice. Feignant d'accorder un point à son adversaire, Ferdinand commence à le manipuler. La manipulation est une stratégie caractéristique de la parole pamphlétaire. De fait, le discours agonistique ne repose pas sur une argumentation, mais sur une persuasion, car l'invective est un acte performatif dont la visée se veut absolue : ce n'est pas une parole dominée par la raison, elle est plutôt motivée par une évidence subjective, c'est-à-dire qu'il importe de distinguer l'« opinable » de l'évidence :

> La dialectique aristotélicienne est une stratégie de l'opinable : on doit chercher à démontrer qu'une thèse est *secundum rationem,* qu'elle est étayée, soutenue par des « raisons » acceptables. L'évidence est d'un tout autre ordre. Une thèse évidente est une thèse qui n'a pas ou n'a plus besoin de raisons, parce qu'elle porte une vérité sans médiation.[349]

L'invective suppose l'évidence bien qu'elle ne repose pas forcément sur une thèse raisonnable ; une évidence subjective la motive. L'invectiveur n'argumente pas ses opinions, il les impose.

La manipulation de l'autre s'avère alors une bonne façon de le rallier à sa cause. Il apparaît donc que le discours ne se fait plus sous l'impulsion d'un sentiment ; il relève d'une acuité intense aux mots de l'autre, qui doit cependant être très vive pour respecter le rythme de l'échange. Bien sûr dans le domaine littéraire, cet art de la répartie est fictif :

> C'est donc une des règles de l'esthétique implicite du pamphlet que de chercher à donner l'apparence au moins du désordre et de la discontinuité. Il s'agit de mimer un mouvement « spontané » de colère et d'indignation. La digression anecdotique, le lyrisme de l'invective concourent à la stratégie d'ensemble mais servent aussi à signaler le primesaut, le naturel sans fard, autrement dit la présence constante d'un sujet derrière l'énoncé. La composition

[349] ANGENOT, Marc, *La parole pamphlétaire*, *op. cit.*, p. 148.

> humoresque peut ne pas aller sans roublardise, l'auteur sait bien où il va et le côté décousu du discours est un « effet de l'art » [...][350]

L'auteur prend le temps d'inventer les répliques violentes, mais il doit faire oublier cette dimension de la production pour imiter une rencontre qui respecte les lois de la spontanéité. Dans l'extrait choisi, Céline obtient d'abord cet effet de façon relativement peu subtile, en insérant des expressions telles que « tout de suite du tac au tac » et « c'est à pic » qui tentent de rétablir une certaine vitesse dans l'énonciation. Cependant, ces formules ne s'avèrent pas les plus efficaces. La syntaxe répond davantage à l'urgence de l'émotion. Ici, la ponctuation se révèle essentielle : les points de suspension imitent les hésitations caractéristiques des exigences de la réplique. Ils montrent l'émotion du locuteur essoufflé, pris dans le combat.

L'inspiration prêtée à Ferdinand l'amène à adhérer au discours de son adversaire, voire à le renchérir, pour mieux le renverser : « Si j'en suis fier d'être assassin !... Ah ! c'est à pic ! Si j'en ai tué !... il peut bien le dire !... Ah ! un petit peu !... Ah ! je suis en verve !...Ah ! je lui récite !... j'en ai tué dix !... j'en ai tué mille !... ». L'exagération est à la mesure de l'orgueil de Ferdinand, qui se prend au jeu de la réplique au point d'en oublier le motif du discours. Satisfait de ses réparties, « Ah si je me pile !... Sacré numéro !... », l'invectiveur glisse dans le spectaculaire. Le discours agonistique devient alors théâtral pour le plus grand bonheur du public qu'il a rassemblé : « On s'amusait bien à présent !... pas moi seulement... toute la foule ».

Le théâtral est inhérent à l'échange agonistique. En effet, l'invective se révèle mise en scène, parce qu'elle suppose une rencontre. Elle se présente comme un phénomène

---

[350] ANGENOT, Marc, *La parole pamphlétaire*, *op. cit.*, p. 298.

dialogique, qui engage trois actants abstraits, soit un locuteur, une cible (ou référent) et un destinataire, et cette relation triangulaire construit un petit théâtre dans lequel se produit la violence. Selon Michel Deguy, étudiant les *Exercices de style* de Queneau, la lutte fait partie intégrante du récit :

> Le fait (qui m'intéresse), je l'ai dit, est celui de la nature contentieuse de la représentation, de la distribution polémique des rôles dans la scène pour qu'il y ait scène ; de la solidarité de la représentation de la représentation (=récit d'une scène ; relation des relations entre antagonistes) et de la crise en tant qu'altercation, lutte avec humiliation. Et si l'élément culturel (au sens anthropologique) est toujours celui de la relation (rapport) en crise, la tentation est forte de réciproquer : ne serait-ce pas la relation-rapport ? Guerre des récits et récits de guerre – du coup : guerre et récit – se regardent, s'entretiennent.[351]

Le récit littéraire raconte un événement duquel participe toujours, dans une certaine mesure, le conflit. Nous comprenons cette conclusion dans la perspective de ce que le conte appelle "l'événement perturbateur", qui initie le nœud de l'histoire. Le récit a besoin d'une certaine forme d'interférence ; diverses « guerres » nourrissent l'intrigue, et s'affrontent les unes les autres pour devenir l'événement moteur du récit.

Le théâtral peut, cependant, se révéler une limite de la représentation du conflit. L'invective se décline entre les lexiques du « gros mot » et de la grandiloquence. Si elle est trop affectée, la querelle devient risible, comme c'est le cas dans l'extrait de la rencontre entre Ferdinand et Sosthène. Et si elle est trop banale, elle ne suscite que de l'indifférence, comme le démontre le passage suivant, qui met en scène les mêmes acteurs :

> Vous êtes lourd Sosthène ! Vous êtes lourd !...Lourd et imbécile ! – Moi lourd ? Moi lourd ?... » Ah ! il me regarde…il me dévisage…il en revient pas…que je l'appelle lourd !... « Moi lourd ?... Moi morveux !... » Ah ! il en veut pas de lourd !... Ah ! il rebiffe épouvantable ! « Moi qui suis métaphysique !... Entends-moi bien, métaphysique ! » Ah ! il en revient pas !... Je l'ai vexé dans l'âme !... « C'est ça que vous comprendrez jamais, petit bouseux cafouilleux chiard ! Métaphysique !... métaphysique !... » Il en bégayait de la surprise… c'était trop de colère ! « Si…si…si… vous m'écou..couterez !... un pe…petit…peu ! au lieu de suivre vos instincts…Voleur ! Pillard ! malotru !... » Ah ! il se voyait pas lourd du tout… Ah ! il pouvait pas digérer ! « Métaphysique ! Ethérien !... Voilà petit sot ! ce que je suis ! » (*GB*, p. 478)

[351] DEGUY, Michel, *Choses de la poésie et affaire culturelle*, Paris, Hachette, 1986, p. 178.

Ferdinand domine encore son maître dans ce nouvel échange. Par un tour de force, il a trouvé l'insulte parfaite pour démolir Sosthène : « lourd ». Nous employons le terme d'insulte pour désigner l'adjectif « lourd », parce que l'invective est justifiable, c'est également ce qui la rend si efficace. Ferdinand désigne Sosthène par le terme que Céline lui-même exècre le plus :

> Ce monde me paraît extraordinairement lourd avec ses personnages appuyés, insistants, vautrés, soudés à leurs désirs, leurs passions, leurs vices, leurs vertus, leurs explications. Lourds, interminables, rampants, tels me paraissent les êtres, abrutis, pénibles de lenteur insistante. Lourds. Je n'arrive en définitive à classer les hommes et les femmes que d'après leurs "poids".[352]

La légèreté et la lourdeur divisent le monde de Céline, fasciné par les danseuses (il en a d'ailleurs eu plusieurs pour maîtresses, dont Élizabeth Craig et Lucette Almanzor, sa dernière épouse). Selon ces inclinations, la pesanteur apparaît une tare impardonnable. Ainsi, lorsque Ferdinand crie à Sosthène qu'il est « lourd », il connaît l'impact de cette insulte. La puissance de l'insulte est imputable à sa possibilité de rendre compte de la spécificité de l'autre. Ferdinand, ayant frappé juste dès le début de l'échange, place d'emblée son interlocuteur en position de faiblesse.

Ébranlé par l'attaque initiale, Sosthène ne parvient pas à trouver sa place dans la rencontre, et les invectives qu'il choisit sont trop imprécises pour perturber Ferdinand. Il s'évertue à le traiter de « morveux », de « petit bouseux cafouilleux chiard », de « Voleur ! Pillard ! malotru !... » ou de « petit sot », mais ces injures ne sont pas assez spécifiques pour atteindre son adversaire. Le recours aux « noms de qualité » et aux « gros mots » s'avère ici inefficace. Ferdinand identifie les termes comme des injures, mais elles ne l'atteignent pas

[352] CÉLINE, Louis-Ferdinand, « Lettre à E. Pollet. 31 mai 1938 », cité par ALMERAS, Philippe, *Dictionnaire Céline. Une œuvre une vie*, *op. cit.*, p. 526.

pour autant. Aussi Sosthène est-il forcé de se reconnaître dans cette capitulation du narrateur de *Féerie pour une autre fois* : « J'ai beau l'insulter, tout ce que je pense ! il bascule pas !... sa dunette redresse, houle, pivote... il louvoye dans les trombes qu'arrivent... il tient ! il rit !... il rit, canaque ! » (*FF*, p. 296).

Néanmoins, les scènes de disputes spectaculaires, que représentent les rencontres entre Ferdinand et Sosthène, n'appartiennent pas, selon nous « à tous les points de vue au théâtre de guignol », comme le suggère Sautermeister, pas plus qu'il ne s'agit d'un « jeu gratuit » qui « ne débouche jamais sur rien ». D'abord, le théâtral ne s'oppose pas forcément à l'invective blessante. La présence du public peut accentuer la honte du locuteur inférieur. Et il nous semble que les harangues entre Ferdinand et Sosthène sont d'une telle nature. La conclusion de Sautermeister montre que la critique oublie de distinguer les différents niveaux de réception, diégétique et métadiégétique.

Au niveau diégétique, le personnage de Sosthène n'envisage pas ses querelles avec Ferdinand comme un jeu ; au contraire, le maître est humilié dans les luttes dont il sort perdant. Les rencontres agonistiques ne le laissent pas indemne, à chaque fois il perd un peu de son autorité. Ce schéma actantiel est également celui qui détermine les relations entre Ferdinand et Auguste ; nous pensons à la célèbre scène de la tentative d'assassinat du père (*MC*, p. 329-335)[353]. Dans une perspective plus générale, il faut rappeler que la chefferie est la conséquence d'une prise de pouvoir, d'une prise de parole. À la suite de P. Clastres, nous remarquons « non que le chef est un homme qui parle, mais que celui qui parle est un chef ».[354] La parole violente apparaît ainsi fondamentalement hiérarchique, puisqu'elle détermine le rôle et le pouvoir de chacun des actants de l'échange,

[353] Voir à ce sujet l'analyse de Christine Sautermeister : « La violence du père » dans *Céline vociférant ou l'art de l'injure, op. cit.*, p. 40-55.
[354] CLASTRES, Pierre, *La Société contre l'État: recherches d'anthropologie politique*, Paris, éd. de Minuit, coll. « Critique », 1974, p. 186.

indépendamment de leur position originelle. La lutte instaure de nouveaux rapports de force, de sorte que tout gain de parole est aussi un gain de pouvoir, comme le dit aussi Pierre Clastres.

Souvent, le discours du narrateur célinien s'avère un monologue exclamatif, l'invective représentant pour lui une abréaction. L'attaque a fréquemment lieu *in absentia* : l'invectiveur se fâche en solitaire, et attend que sa parole porte ses fruits. La parole romanesque de Céline se sait différée. Le narrateur ne mise pas pour autant sur les seules formules gagnantes. Il ose des invectives dont l'originalité méprise la réception. Chez Céline, cette audace ne désamorce pas la colère de l'invectiveur, mais elle reflète une violence dominée par l'intention plutôt que par la réception. L'agressivité célinienne est irruption : l'affect violent s'expulse en passant dans la voix et la langue du furieux.

L'étude des invectives dans les romans de Céline montre que l'humour n'est pas forcément une limite de l'invective ; au niveau diégétique, si saugrenues soient-elles, les formulations présentées s'insèrent dans des situations de colère univoque, et, dans le contexte de l'énonciation, l'injurieur ne doute à aucun moment de l'efficacité de ses assertions. Au contraire, le ludisme du lexique enrichit la violence produite devant un public. L'humour devient moquerie dans la logique agonistique pour détruire l'adversaire ridiculisé. De surcroît, lorsque le destinataire de la violence est représenté, celui-ci réagit à l'agression inhabituelle, ce qui permet de penser que l'étrange n'est pas, pour les personnages céliniens, une limite de l'invective.

C'est au niveau métadiégétique, c'est-à-dire dans la perspective du lecteur, que l'humour risque d'enfreindre la violence. Les « dentelles » de l'invective, pour reprendre la formule

contestable d'Eric Beaumatin et de Michel Garcia[355], c'est le lecteur qui les brode. Son regard extérieur réinterprète les situations agonistiques qui peuvent alors lui paraître gratuites et inoffensives. D'un point de vue métadiégétique, les efforts que déploie l'invectiveur pour renouveler l'attaque ne se révèlent pas toujours fructueux, puisque le rire peut désamorcer la violence représentée. Attentif au vraisemblable, le lecteur ne peut que sourire face à une agressivité qui s'appuie sur « paupiette ! » (*FF*, p. 371), « rillettes ! » (*FF*, p. 371) ou « dangereux saucisson ! » (*CL*, p. 274).

La réception improbable n'est pas, cependant, un facteur qui influence le locuteur célinien dans les mises en scène narratives. La fiction n'a que faire du scepticisme du lecteur, parce que dans la situation du conflit entre personnages, le lecteur témoin n'est ni représenté ni sollicité. Ici, la voix énonciative est incarnée et elle a un destinataire précis. Dans cette situation, nous considérons que les conditions d'efficacité de l'invective sont indépendantes du lecteur. La réalisation de l'invective dépend des compétentes prêtées aux personnages (ces compétences représentent celles d'une communication réelle que Catherine Kerbrat-Orecchioni identifie comme les déterminations psychologiques et psychanalytiques et les compétences culturelles et idéologiques de l'individu[356]). Le conflit est en quelque sorte autonome, car le lecteur se présente comme un récepteur additionnel que l'injurieur n'a pas convoqué.

*

L'étude de la resémantisation insultante dans le roman célinien démontre que le bestial est un registre fertile, qui inspire à l'imagination de l'auteur les formulations les plus

[355] BEAUMATIN, Eric, « La violence verbale. Préalables à une mise en perspective linguistique », *loc. cit.*, p. 261.
[356] KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, coll. « Linguistique », 1980, p. 16.

polyphoniques. Cependant, le récit ne tient pas compte de cette interprétation puisque les personnages demeurent sérieux dans les moments de délire. Feignant de ne pas voir le bizarre, le narrateur célinien s'entête dans sa colère. Imperturbable, il s'enrage seul, indifférent au dialogue de sourds qu'il risque d'engendrer.

Ducharme et les animaux

Le zoo ducharmien

Avec Ducharme, le bestial devient très exotique. L'auteur québécois semble, en effet, prendre plaisir à éviter soigneusement d'inclure dans son discours les animaux familiers à la violence, pour domestiquer les bêtes les plus inattendues. À l'image de Colombe Colomb qui recueille dans son arche les différentes espèces animales (chien, vache, chat, rat, girafe, fourmi, mouche et même le monstre Rasoir électrique), Ducharme compose un bestiaire éclectique. Brouillant les affectivités, il redéfinit le règne animal :

> Mother !... give us a break. (Mère, épargne-nous.)
> - Mother toi-même !... Regardez-moi cette grande autruche, qui est née sous une feuille de chou, et qui s'y refourre à tout propos, la tête la première et le derrière en l'air … (*VS*, p. 74)
>
> Pour moi, saints ou non, ce sont des singes. Ce sont des éléphants ! Ce sont des lapins ! Ce sont des porcs ! Je suis grossière. (*AA*, p. 187)

L'« autruche », les « éléphants », et les « lapins » composent un zoo hétéroclite, que Ducharme souhaite rendre agressif. Ces animaux, inoffensifs pour la plupart, ne participent jamais en principe aux échanges violents. Leur élection dans le discours de Bérénice est l'œuvre d'un esprit de contradiction, qui refuse obstinément d'adopter un comportement acceptable. Le choix du lexique est exagérément original, de sorte que contrairement aux

situations d'énonciation retenues chez Céline, celles-ci jouent explicitement avec le projet agressif.

Dans l'exemple de *Va Savoir*, l'« autruche » est « née sous une feuille de chou, et qui s'y refourre à tout propos, la tête la première et le derrière en l'air ». Cette proposition associe différentes figures de style. S'y mêlent d'abord plusieurs discours doxiques : la conviction puérile de la naissance dans les feuilles de chou, ainsi que la croyance populaire voulant que l'autruche effrayée se cache la tête dans le sable. On remarque également que la chute fait rimer le populaire : « première », « derrière », « l'air ». La resémantisation injurieuse du lexique, forcément non spécifique, retrouve la voie de l'enfance, de ses colères naïves et encore mal maîtrisées.

La métaphore (il s'agit bien d'une construction) de l'enfance semble appropriée pour comprendre le fonctionnement des invectives présentées ici. Le passage de *L'avalée des avalés* montre que Bérénice manipule les habitudes. La confession « Je suis grossière », qui clôt l'extrait, suppose que Bérénice considère « singes », « éléphants », « lapins » et « porcs » comme des grossièretés équivalentes. Pour Bérénice, le bestial est un registre homogène ; elle veut que les animaux suscitent tous la même émotivité dans le discours. La volonté du personnage rappelle que la valeur péjorative de certaines invectives est subjective et proprement sociale. Si « singes » est une insulte, pourquoi « éléphants » ne pourrait pas l'être aussi ? Pourquoi « porcs » et pas « lapins »?, demande Bérénice. En un sens, l'enfant a raison : rien ne prédestine un animal plutôt qu'un autre à entrer dans le lexique insultant. Le discours ducharmien crée des "structures de naïveté" pour interroger le code agonistique.

Du zoologique au poétique

L'enfance s'avère le prétexte de divers jeux de mots et cette *posture* encourage une densité de l'écriture. La construction du ludisme est particulièrement riche dans le cas de la « poule cochinchinoise ». Devenue un animal familier pour le lecteur de Ducharme, la « poule cochinchinoise » revient à plusieurs reprises selon des conditions pragmatiques indirectes, où l'invective est prise dans une construction argumentative. D'abord nous lisons « On téléphone à Ruby et on lui demande si elle veut remplir la vacance. Elle veut bien, la... sale poule cochinchinoise. » (*AA*, p. 112), puis « Mon ballot défait sous le bras, la mariée sur les épaules, Chateaugué derrière moi, j'avais l'air d'un fou, d'un gipsy, d'une betterave, d'une poule cochinchinoise » (*NV*, p. 304). Dame Ruby, la maîtresse de la petite Bérénice, est la première à être affublée du surnom de « poule cochinchinoise ». La première fois qu'elle emploie le terme, Bérénice hésite un instant, c'est du moins ainsi que nous interprétons les points de suspension dans l'énonciation. Ce doute momentané crée une attente, qui rend l'expression spectaculaire. L'insulte dévoile comme une surprise sa référentialité : on reconnaît ici l'influence de Lautréamont.[357] Chez Lautréamont, « poule cochinchinoise » n'est pas une insulte ; la formule illustre néanmoins des « exclamations » et des « gloussements sonores » ; elle se place de surcroît au cœur d'un entretien sur les pouvoirs de l'hyperbole et de l'insulte. Ducharme a su tirer de cette matière une référence féconde.

---

[357] Voir à ce sujet MARCOTTE, Gilles, « Ducharme lecteur de Lautréamont », *Études françaises*, vol. XXVI, 1, printemps 1990, pp. 87-127. L'expression apparaît au chant VI des *Chants de Maldoror* :
« Vous dont le calme enviable ne peut pas faire plus que d'embellir le faciès, ne croyez pas qu'il s'agisse encore de pousser, dans des strophes de quatorze ou quinze lignes, ainsi qu'un élève de quatrième, des exclamations qui passeront pour inopportunes, et des gloussements sonores de poule cochinchinoise, aussi grotesques qu'on serait capable de l'imaginer, pour peu qu'on s'en donnât la peine ; mais il est préférable de prouver par des faits les propositions que l'on avance. Prétendriez-vous donc que, parce que j'aurais insulté, comme en me jouant, l'homme, le Créateur et moi-même, dans mes explicables hyperboles, ma mission fût complète ? » LAUTRÉAMONT, *Chant sixième*, dans *Œuvres complètes, Les Chants de Maldoror. Lettres. Poésies I et II*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1973 [1869], p. 227.

Une autre occurrence place l'invective dans une altercation entre Bérénice et son père, Mauritius Einberg : « - Je vais t'en mettre du plomb dans la tête, moi, Mauritius Einberg ; et pas avec un fusil ! Tu es un misérable ! Tu es pire que tout ce qu'a imaginé le pauvre Victor Hugo ! Tu es une sale poule cochinchinoise ! Tu me fais mal à la queue de la grande thyroïde ! » (*AA*, p. 323). La « poule cochinchinoise » voisine avec « Victor Hugo » pour confectionner un discours exclusivement littéraire et lourdement intertextuel. Dans cette perspective, le resurgissement du terme observé dans *Le nez qui voque* est assurément un clin d'œil au premier roman, vu l'improbabilité de l'invective, et une sorte de fétichisme envers l'expression de Lautréamont. L'intertextualité fait ainsi du littéraire le seul espace, qui reconnaît « poule cochinchinoise » comme une injure.

L'invective et le poétique

Chez Ducharme, le poétique ne s'oppose pas à la violence. La violence s'inscrit ainsi dans une certaine histoire de l'invective lyrique à laquelle participent par exemple Pétrarque ou Verlaine. En effet, Pétrarque développe avec style trois invectives : l'une « Contre un médecin » ;

> Je dis donc, si je ne l'ai pas déjà dit, que tu combats la vérité, non pas quelquefois – par plaisir délibéré de t'amuser et de réaliser des expériences, ce dont tu as l'extrême bêtise de te glorifier – mais continuellement, et par seul aveuglement. Je ne prétends pas que tu ne guérisses pas ici ou là – argument que tu te hâtes de brandir comme un bouclier à ton ignorance maladive – mais, qu'en tous lieux, tu rends malades les biens portants et fais mourir les malades. Voilà ce que je dis.

l'autre « Contre celui qui maudit l'Italie » ;

> Ce barbare ose ouvrir sa bouche impure pour vitupérer contre la ville sacrée, alors que tout ce que disent et écrivent les hommes, sans exception, ne suffit pas à ses louanges. Il profère bon nombre d'insanités qui ne méritent pas d'être répétées.

la dernière « Contre un homme de haut rang, mais de petite vertu et faible intelligence » :

> Tu as la mémoire courte, à mon avis ; tu ne considères que le moment présent, car apparemment il t'est propice comme Tibère, tu oublies totalement ce que tu as été. Je vais te rendre la mémoire que la prospérité t'a ôtée en te rendant oublieux à la fois de celui que j'étais et de celui que tu fus. Je vais faire mon possible pour te mettre face à ce que tu veux surtout oublier et comme à un malade récalcitrant, je vais te faire boire une amère potion. Ce qui fait souffrir n'est pas toujours nuisible et ce qui est agréable n'est pas toujours salutaire. Regarde donc en arrière, remonte jusqu'à ce moment que la fuite précipitée des cieux changeants a eu tôt fait d'effacer comme une ombre légère. A cette époque – il y a quinze ans – avant que la fortune trop favorable ne t'ait fait passer de la déraison à la rage, tu te rendras compte que tu étais bien différent et tu découvriras que lorsque tu faisais partie de la catégorie de ceux que l'on appelle « protonotaires », tu quémandais alors mon amitié avec un zèle si ardent que je ne comprends pas pour quelle raison elle vaut si peu cher à présent ![358]

Ces *Invectives* de Pétrarque s'inscrivent dans une tradition de l'invective. En effet, au Moyen-âge, le genre de l'invective est bien vivant et Pétrarque « prend place à la suite de Dante, de Béranger ou de Lanfranc, parmi les nombreux auteurs qui s'y essaieront jusqu'à la Renaissance ».[359]

Verlaine, quant à lui, modernise le genre, tout en se réclamant de la tradition. Il introduit ainsi son projet :

> Pourtant – et c'est ici le cas – j'ai mes instants
> Pratiques, sérieux si préférez, où l'ire,
> Juste au fond, dans le fond injuste en tel cas pire,
> Sort de moi pour un grand festin à belles dents,

et le concrétise en dirigeant sa fureur contre ses contemporains. Ici, contre un poète ;

> **À Edouard Rod**
> Comme on baise une femme sur les cheveux,
> Sur les yeux, le cou, les seins, et tout partout,
> À rebrousse-poil, bien entendu ! Je veux
> Caresser ce Suisse et ce sot, bout à bout.

---

[358] PÉTRARQUE, *Invectives*, trad. Rebecca Lenoir, Grenoble, Jérôme Millon, 2003 [1355], p. 113, 295 et 388-389.
[359] LENOIR, Rebecca, « Présentation », dans PETRARQUE, *Invectives, op. cit.*, p. 5.

C'est un écrivain comme on l'est en Suisse,
C'est un professeur ainsi qu'on est un pion,
Il est très élégant, telle une saucisse,
Il est obstiné, pareil à tel… scorpion […]

ou contre un médecin :

À Monsieur le Docteur Grandm***
interne des hôpitaux

Tu fus inhumain
De sorte cruelle.
Tu fus inhumain
De façon mortelle,
Tu fus inhumain
Sans rien de romain.

Tu n'as d'un Romain…
Que la décadence,
Tu n'as d'un Romain
Que ta grosse panse.
Tu n'as de romain
Que d'être inhumain […][360]

Les *Invectives* de Verlaine, comme celles de Pétrarque, s'entendent dans le contexte d'une réalité historique. Elles constituent des répliques aux offenses subies, ou les réponses d'un mécontentement. L'écriture de la violence participe, dans ce cas, de l'événement. La violence a d'autres destins que ceux que peuvent lui offrir les textes de Ducharme. On y retrouve, toutefois, des motifs et des procédés semblables, tels que le cannibalisme de l'invective « grand festin à belles dents » et la rime « Tu fus inhumain / Sans rien de romain ». La tradition poétique de l'invective en fait un genre à part entière, et si les poètes écrivent leur courroux avec éloquence, le style ne compromet pas la réalisation de l'agression. Les tropes et les effets de style n'engagent pas le jeu ; ils participent plutôt de la logique du lyrisme.

[360] VERLAINE, Paul, *Parallèlement. Invectives*, Paris, Cluny, 1963 [1893], p. 133, 144-145, 158-159.

Chez Ducharme, selon cette expression de Mille Milles « J'étais à la fois la victime de l'ire et du rire. Le rire m'empêchait de me mettre en colère et je ne pouvais pas m'empêcher de rire » (*NV*, p. 139-140), la violence s'inscrit dans une logique qui présume un parti pris agressif relatif. Rimes et jeux phonétiques exhibent la dimension esthétique de la violence : « On a parlé de la bonnefemme Vadeboncoeur (buse obtuse, camuse et poiluse) [...] » (*E*, p. 35) ; « À la rue bande de malotrus, au poteau, oiseaux de ma leurre, mauvais cygnes ! » (*E*, p. 198). L'exagération est inhérente à l'expression de la violence, et les expressions « buse obtuse, camuse et poiluse » ou « oiseaux de ma leurre » exhibent cette caractéristique en versant dans le spectaculaire. À ce moment, l'invective se confond avec ce que Freud a nommé « le mot d'esprit » : « [...] la technique du mot d'esprit consiste en ceci qu'un seul et même mot – le nom – apparaît dans une utilisation double, une fois comme un tout, puis décomposé en ses syllabes, comme dans une charade ». Plus spécifiquement, cette violence se définit comme « le mot d'esprit tendancieux » :

> Là où le mot d'esprit ne constitue pas une fin en soi, c'est-à-dire où il n'est pas innocent, il se met au service de tendances, de deux seulement au total, qui peuvent elles-mêmes être envisagées d'un point de vue unique : il s'agit soit du mot d'esprit hostile (celui qui sert à commettre une agression, à faire une satire, à opposer une défense), soit du mot d'esprit obscène (celui qui sert à dénuder).

Freud envisage le mot d'esprit comme une activité essentiellement récréative[361] ; et les procédés littéraires qu'exploite Ducharme respectent cette dynamique. Il est possible de pousser plus loin encore la spectacularisation des effets comme dans l'extrait suivant, où la parole hésite entre le savant et le mystérieux :

[361] Freud distingue deux techniques du mot d'esprit qu'il associe au travail du rêve : « Les intéressants processus que sont la condensation accompagnée de la formation d'un substitut, processus dans lesquels nous avons discerné le noyau de la technique du mot d'esprit fondé sur des mots, nous ont orienté vers la formation du rêve, dans le mécanisme duquel nous avons mis en évidence les mêmes processus psychiques. Or c'est aussi dans cette direction, précisément, que nous orientent les techniques du mot d'esprit fondé sur des pensées (déplacement, fautes de raisonnement, non-sens, figuration indirecte, figuration par le contraire), qui toutes, sans exception, se retrouvent dans la technique du travail du rêve ». *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, *op. cit.*, pp. 79, 188 et 174-175.

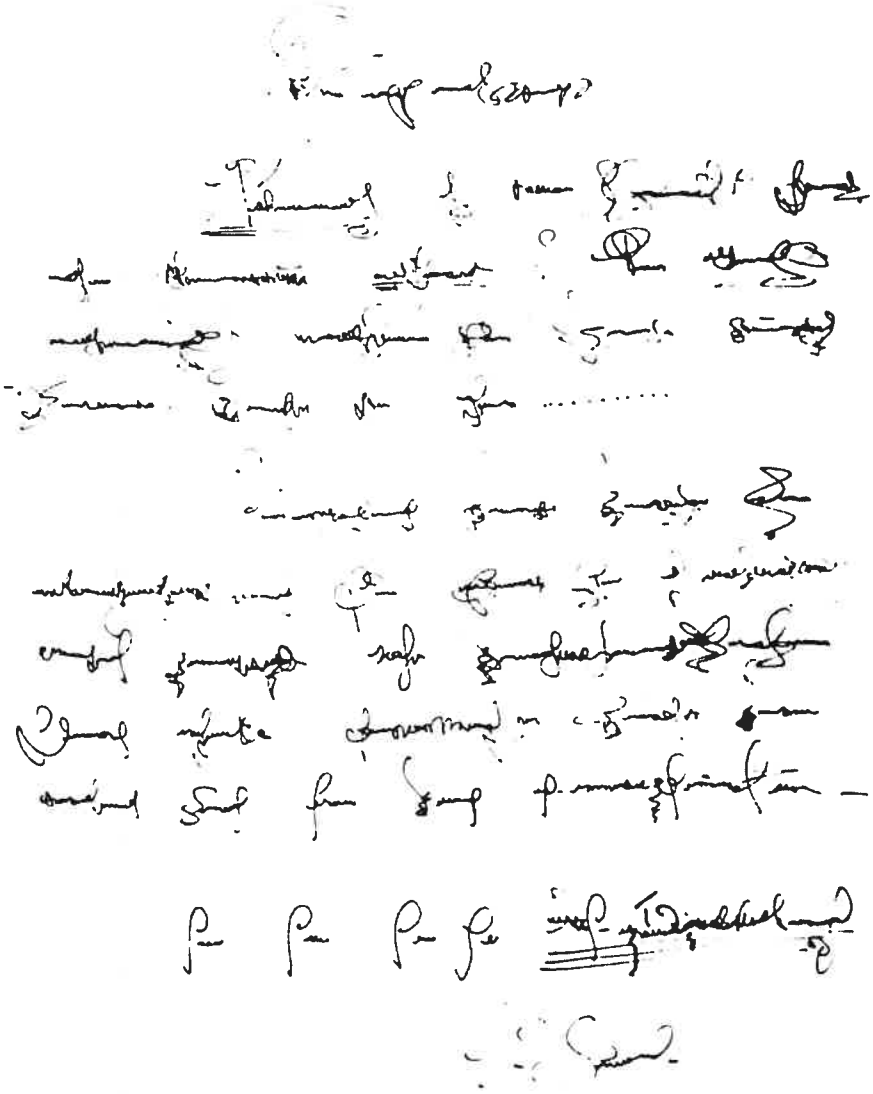
> - Assez, Mordre-à-Caille, m'entends-tu ! Assez ! Assez ! Assez ! Prends sur toi, nom d'une pipe ! Réagis, sapristi ! nom d'un chien ! Redresse-toi ! Cache-toi l'âme ! Couvre ta sale âme ! Frappe-moi ! Ne veux-tu pas sortir de ta médiocrité, espèce de bube ? N'en as-tu pas suffisamment, genre de hotu ? Frappe-moi ! Fais quelque chose ! (*AA*, p. 268)

La réplique de Bérénice obscurcit peu à peu le discours agonistique. Souhaitant provoquer la colère de son cousin Mordre-à-caille, l'héroïne tente d'abord plusieurs énonciations agressives usuelles dans le discours québécois, « Assez ! », « nom d'une pipe ! », « sapristi », « nom d'un chien », puis des invectives inhabituelles, « Cache-toi l'âme ! », « Couvre ta sale âme ! », avant de verser dans une phrastique indirecte mystérieuse, « espèce de bube », « genre de hotu ». La légende veut que Hotu ait été le premier roi des mystérieuses Îles de Pâques, mais rien ne confirme cette référence dans la logique agonistique ducharmienne. Quant à l'invective « espèce de bube », elle demeure pour nous incompréhensible. Paronyme de "bulbe", l'« espèce de bube » promet les éclosions les plus surprenantes.

(L'écriture de) Ducharme revendique le mystère comme une part essentielle de son identité. En effet, l'incompréhension est un écueil de l'invective que Ducharme se plaît à explorer. Nous avons déjà observé le phénomène lors de la naissance du langage de Bérénice, le bérénicien, qui conduit la violence dans l'illisible, et, au terme de ce travail, cette dynamique apparaît comme structurante. À ce titre, le passage suivant est probant : « - Istascourm emmativieren menumor soh, atrophoques émoustafoires ! Uh ! Uh ! Démammifères ! borogènes ! Mu ! Mu ! Mu ! Quo la terre templera no ma fara trembler ! Ma fara danser ! » (*AA*, p. 376). Exclamatifs, les néologismes « atrophoques émoustafoires ! », « Démammifères ! » et « borogènes ! » s'entendent comme des invectives, bien qu'ils demeurent hermétiques. La sémantique est si tendue qu'à tous moments les liens avec la réception risquent de se (cor)rompre. La violence

incompréhensible chez Ducharme, comme l'écriture automatique de Gauvreau dont nous l'avons déjà rapproché, a quelque chose d'agaçant, voire d'insultant pour le récepteur, qui, incompétent, ne peut répliquer. Comme face à une langue étrangère, l'injuriaire se voit refuser l'accès à la rencontre agonistique, selon cette stratégie de l'esquive si typique des textes de Ducharme. La situation extrême que représente Ducharme prouve que l'échange n'est pas une condition de la violence, qui peut gagner à rester monologique.

L'œuvre artistique de Bernard Réquichot est dans ce domaine très parlante. En 1961, chez Daniel Cordier, a lieu le vernissage de l'exposition de Bernard Réquichot ; comme texte de présentation, sept *Lettres illisibles*, en fausses écritures, dont celle-ci intitulée « Lettre d'insultes » :



Lettre d'insultes. 1961. 50 x 32,5 cm.

362

[362] RÉQUICHOT, Bernard, « Écritures illisibles » dans *Écrits divers. Journal-Lettres-Textes épars. Faustus – Poèmes – 1951-1961*, Toulouse, Presses du réel, coll. « Les Abattoits », 2002 [1955-1961], p. 197.

Le projet esthétique de Réquichot éclaire d'un nouvel angle la production de Ducharme. Proche des positions de Breton et du mouvement des « citoyens du monde » de Garry Davis, Réquichot vit son œuvre plastique dans un climat de remise en cause fondamentale de la peinture et de l'esthétique. D'une sémiographie de la spirale, Réquichot évolue vers l'écriture illisible, ce que Roland Barthes interprète ainsi :

> En 1930, l'archéologue Persson découvrit dans une tombe mycénienne une jarre portant des graphismes sur son rebord ; imperturbablement, Persson traduisit l'inscription, dans laquelle il avait reconnu des mots qui ressemblaient à du grec ; mais plus tard, un autre archéologue, Ventris, établit qu'il ne s'agissait nullement d'une écriture : un simple griffonnage ; au reste, à l'une de ses extrémités, le dessin s'achevait en courbes purement décoratives. Réquichot fait le chemin inverse (mais c'est le même) : une composition spiralée de septembre 1956 (ce mois où il constitua la réserve de ses formes ultérieures) se termine (en bas) par une ligne d'écriture. Ainsi naît une sémiographie particulière (déjà pratiquée par Klee, Ernst, Michaux et Picasso) : l'écriture illisible. Quinze jours avant sa mort, Réquichot écrit en deux nuits six textes indéchiffrables et qui le seront de toute éternité ; nul doute cependant qu'enfouis sous quelque cataclysme futur, ces textes ne dussent trouver un Persson pour les traduire ; car seule l'histoire fonde la lisibilité d'une écriture ; quant à son être, l'écriture le tient non de son sens (de sa fonction communicative) mais de la rage, de la tendresse ou de la rigueur dont sont tracées ses jambes et ses courbes.
>
> Testament illisible, les lettres ultimes de Réquichot disent plusieurs choses : d'abord que le sens est toujours contingent, historique, *inventé* (par quelque archéologue trop confiant) : rien ne sépare l'écriture (dont on croit qu'elle communique) de la peinture (dont on croit qu'elle exprime) : toutes deux sont faites du même tissu, qui est peut-être tout simplement, comme dans de très modernes cosmogonies : la vitesse (les écritures illisibles de Réquichot sont aussi emportées que certaines de ses toiles). Autre chose : ce qui est illisible n'est rien d'autre que *ce qui a été perdu* : écrire, perdre, réécrire, installer le jeu infini du dessous et du dessus, rapprocher le signifiant, en faire un géant, un monstre de présence, diminuer le signifié jusqu'à l'imperceptible, déséquilibrer le message, garder de la mémoire sa forme, non son contenu, accomplir l'impénétrable *définitif*, en un mot mettre toute l'écriture, tout l'art en palimpseste, et que ce palimpseste soit inépuisable, ce qui a été écrit revenant sans cesse dans ce qui s'écrit pour le rendre sur-lisible – c'est-à-dire illisible.[363]

Les cocasses insultes de Réquichot, parce qu'elles sont indéchiffrables, obligent la réception à s'interroger sur autre chose que le contenu du message violent. Ne reste ici que le support de l'insulte pour mettre en scène la frustration du destinataire, bâillonné par son incapacité à déchiffrer l'objet de l'insulte.

[363] BARTHES, Roland, *Textes 1973*, *Œuvres complètes IV*, *op. cit.*, p. 388-389.

De la même façon, les paroles violentes de Ducharme représentent une réalité *impossible*, mais pas inconcevable. Il travaille sur les possibilités d'éloignement, de conceptualisation et de recréation de la réalité qu'offre le romanesque. Hésitant entre la séduction et l'agression, les textes de Ducharme ont une forte charge émotive. Cette sensibilité n'est pas, cependant, celle qu'attend la violence. Dans ce domaine, la violence illisible prouve que l'agression peut excéder la compréhension, qu'elle peut sortir de ses cadres habituels. L'invective est d'abord un mouvement, une trajectoire, et ce rythme peut être donné par les structures les plus inattendues ; comme l'explique Barthes, l'« illisible n'est rien d'autre que *ce qui a été perdu* », et la panique liée à la perte compte ouvrir de nouvelles voies à la compréhension : « rapprocher le signifiant, en faire un géant, un monstre de présence, diminuer le signifié jusqu'à l'imperceptible [...] accomplir l'impénétrable définitif, en un mot mettre toute l'écriture, tout l'art en palimpseste ».

Le néologisme créé par l'écriture illisible relève également du lapsus « volontaire » :

> L'enfant néologise, à demi-mot. On lui fait répéter le mot ; on ajuste. A sa naissance, c'étaient les phonèmes ; l'écholalie [...] Il rentre dans le lexique, ou plutôt dans la langue, « globalement » ; par les phrases d'abord. Les mots se découpent, plus ou moins mal, sur un fond. Il saura les isoler, les « orthographier », les syntaxer – : Mais ce n'est pas, on le sait, une affaire de mots, d'unités – éléments peu à peu assemblés comme des briques. Ça ne marche pas du simple au complexe. La simplification s'extrique « progressivement », pour la future complexité. Un lapsus n'est néologique que s'il est repris, par son sujet ou par les autres ; « volontaire » donc.[364]

Rendant sérieux un apprentissage enfantin, Ducharme retrouve le mouvement spontané de la découverte du langage. Le procédé créateur est régressif et pourtant ce recul constitue une démarche. Il s'accorde avec la morale ducharmienne qui refuse la maturité, et revendique en tous lieux la pureté de l'initial(e ?)... devenue ici une signature.

---

[364] DEGUY, Michel, « Le démon de la néologie » dans ALPHANT, Marianne et LÉGER, Nathalie (dir.), *R/B*, *op. cit.*, p. 86.

L'autoengendrement

Devenant des munitions, les mots subissent une uniformisation, rendant leur sémantique indistincte : « [v]éritables mots-objets, mots projectiles, mots-choses, ils font figure d'objets partiels, désignifiés, ne signifiant plus qu'eux-mêmes et la blessure qu'ils infligent ».[365] L'écriture de Ducharme ne semble pas accepter cette possibilité. Et pour la mettre à l'épreuve, il tente sa propre autonomisation du lexique, comme l'explique Marcel Chouinard :

> L'autonomie des mots est certes le caractère le plus marquant du phénomène d'hypertrophie du signifiant. Réduits à leur simple valeur formelle, les mots cessent d'être des signes et deviennent des objets. Objets avec lesquels Ducharme s'amuse beaucoup.[366]

La sensibilité du destinataire peut influencer la sémantique, rendre certains noms insignifiants, ou, au contraire, faire en sorte que d'autres soient surdéterminés. Ducharme évalue ces possibilités en introduisant un rire discordant au cœur du discours violent. Le mot violent, le « mot-objet » dont le signifiant est habituellement secondaire, repense ses rapports avec la sémantique de la violence ; s'apparentant au « mot d'esprit », l'invective n'a plus une portée unique, elle dédouble son message selon un pacte de la blessure et du ludisme.

Dans les romans de Ducharme, l'oxymore n'est plus résolue par une double réception, comme chez Céline, où se distinguent la perception agressive de la diégèse et la perception amusée du lecteur extradiégétique. L'écriture de Ducharme amalgame les deux sentiments

---

[365] LAPLANCHE, Jean, introduction à LARGUÈCHE, Évelyne, *L'effet injure. De la pragmatique à la psychanalyse*, *op. cit.*, p. VIII.
[366] CHOUINARD, Marcel, « Réjean Ducharme : un langage violenté », *Liberté*, vol. XXII, 1, janvier-février 1970, p. 123.

en une alliance risquée. Ce masochisme littéraire suppose une réception psychotique, une victime qui, même lorsqu'elle est blessée par l'attaque verbale, reconnaît le talent de son agresseur.

La transformation du mot en « mot-objet » est une stratégie de domination du langage. Le désir de possession du langage est caractéristique du discours littéraire. Et, l'écriture de Ducharme exhibe ce désir, selon la métaphore de l'autoengendrement, exposée depuis *L'avalée des avalés* :

> Ce sont eux qui m'ont sevrée. Mais j'aime mieux croire que je me suis sevrée moi-même, que, dans un grand élan d'orgueil, j'ai mordu le sein de ma mère, que j'avais des dents en fer rouillé et que le sein s'est gangrené. (*AA*, p. 21)
>
> Il faut se recréer, se remettre au monde. On naît comme naissent les statues. On vient au monde statue : quelque chose nous a faits et on n'a plus qu'à vivre comme on est fait. C'est facile. Je suis une statue qui travaille à se changer, qui se sculpte elle-même en quelque chose d'autre. Quand on s'est fait soi-même, on sait qui on est. L'orgueil exige qu'on soit ce qu'on veut être. Ce qui importe, c'est la satisfaction de l'orgueil, c'est de ne pas perdre la face devant soi-même, c'est la majesté devant un miroir, c'est l'honneur et la dignité entretenus au détriment des puissances étrangères dont l'âme naissante est infestée. Ce qui compte, c'est se savoir responsable de chaque acte qu'on pose, c'est vivre comme ce qu'une nature trouvée en nous nous condamnait à vivre. Il faut, à l'exemple du géant noir gardien des génies malfaisants, se faire fouetter pour ne pas s'endormir. S'il le faut, pour garder mes paupières ouvertes, j'arracherai mes paupières. Je choisirai le sol de chacun de mes pas. A partir du peu d'orgueil que j'ai, je me réinventerai. (*AA*, p. 42-43)

Le discours de Bérénice déplace les enjeux de l'existentialisme sartrien au niveau de la création littéraire. La même démarche caractérise le personnage d'Iode dans *L'océantume* : « Quand elle est ivre, Ina vient me trouver, pleurant et répétant : « Je suis ta maman. » Je ne réponds rien. Mais j'aimerais bien qu'elle sente que cela ne la regarde pas, que j'aime croire que je me suis mise au monde, qu'en ce qui me concerne je ne suis la chose de personne que de moi » (*O*, p. 29). Et l'interrogation porte aussi sur les possibles de la littérature. Le personnage fictionnel est conscient de sa nature de création, mais revendique néanmoins sa liberté : « Je suis une statue qui travaille à se changer, qui se sculpte elle-

même en quelque chose d'autre ». La littérature apparaît comme l'espace de tous les possibles, un espace tout puissant.

L'écriture implique aussi un discours contradictoire, qui se défend contre la littérature, envisagée aussi comme pédante et exclusive. Cette célèbre confession de Mille Milles en témoigne :

> J'écris mal et je suis assez vulgaire. Je m'en réjouis. Mes paroles mal tournées et outrageantes éloigneront de cette table, où des personnes imaginaires sont réunies pour entendre, les amateurs et les amatrices de fleurs de rhétorique. (*NV*, p. 12)

Lorsqu'il apparente son discours au « mot d'esprit tendancieux », l'énonciateur doit savoir évaluer les compétences de l'énonciataire s'il veut que son message soit compris et qu'il s'accomplisse en tant qu'acte. L'étude de ce procédé dresse donc un portrait du destinataire envisagé. Chez Ducharme, il devient évident que l'invective s'adresse à un destinataire qui sait reconnaître la performance, et accepter l'illisible. Au niveau fictionnel, les compétences prêtées au destinataire construisent une certaine figure fictionnelle, savante et malléable. Et au niveau métadiégétique, elles désignent un lecteur précisément « amateur de fleur de rhétorique ». Ducharme imagine ainsi une forme d'agression séduisante qui consiste à émouvoir la victime en l'éblouissant. La jubilation peut être partagée ou être au contraire une forme d'auto-satisfaction, ce geste exclusif étant lui-même une forme de rejet. Cette forme de communication élit une communauté, parfois une individualité, mais ce mouvement est essentiel à la parole agonistique :

> Là où la rhétorique classique recommandait de s'appuyer sur le public le plus vaste et le mieux disposé, le pamphlétaire se sent contraint de prononcer des exclusives, de susciter des refus ; il va au-devant de l'incompréhension il souhaite la malveillance parce que, pour que son discours porte, il faut restreindre le nombre de ceux qui peuvent l'entendre.[367]

[367] ANGENOT, Marc, *La parole pamphlétaire*, *op. cit.*, p. 82.

Il y a donc un respect implicite dans la relation conflictuelle chez Ducharme puisqu'elle suppose une compétence à l'adversaire. Produisant un message qui cherche à séduire celui qu'elle attaque, l'invective se révèle ainsi une performance perverse. L'invective risque de rebuter le lecteur, mais le procédé établit aussi une relation qui contribue au plaisir de sa lecture. Comme l'explique Michel Deguy,

> la poésie, elle, n'est pas élitiste. Même difficile. Ce n'est pas un jeu de miroir pour auto-préservation, auto-reproduction d'un groupe social. Elle ne se destine pas à une élite. Elle est « pour tous et pour personne », selon l'adresse fameuse de Nietzsche. [...] Simultanément donc, il faut tenir que la poésie est pour tous et qu'elle ne cherche pas la communication [...][368]

La communication tendue (comme un piège) par l'écriture de Ducharme respecte cette dynamique pensée par Deguy.

*

Intervient alors un plaisir réciproque dans la création et la réception de l'invective. Le plaisir du jeu de mot est celui de l'infraction : le locuteur se permet de modifier les mots mis à sa disposition par la communauté des locuteurs, au risque de rendre impossible l'échange linguistique.

Désirant s'approprier le langage, l'auteur invente des situations dans lesquelles il croit le dominer. Néanmoins, cette opération s'inscrit dans la perte, car l'appropriation n'est jamais complète. En effet, selon Kafka, la langue « n'est donnée aux vivants que pour un temps indéterminé. Nous n'avons le droit que d'en user. En réalité elle appartient aux morts et à ceux qui sont encore à naître. C'est un lien à manier avec prudence ».[369] Il est impossible, même pour l'écrivain, de s'approprier le langage, mais Ducharme désire l'impossible : « Il

[368] DEGUY, Michel, « Non au ''rendez-vous des poètes'' », dans *Po&sie*, 92, Belin, Juin 2000, p. 151.
[369] JANOUCH, Gustav, *Conversations avec Kafka, op. cit.*, p. 72.

y a toujours, où qu'on soit, quelque chose de grand à entreprendre, quelque chose d'impossible à faire » (*AA*, p. 271), « Plus il y a d'ennemis, moins la victoire est possible. Plus c'est impossible, plus c'est drôle » (*O*, p. 71). En effet,

> ce qui séduit, ce n'est pas seulement ce qui n'est pas permis, mais aussi ce qui n'est pas possible. Il semble que l'homme ait profondément envie d'aller jusqu'aux limites personnelles, sociales et naturelles de son existence, comme s'il était poussé à aller voir au-delà du cadre étroit où il est obligé d'exister. Cette pulsion peut être un important facteur favorable aux grandes découvertes comme aux grands crimes.[370]

Comme les intrépides Bérénice et Iode, Ducharme sait qu'il ne peut engendrer sa langue, mais il se plaît, le temps d'un roman, à le croire, pour offrir la possibilité d'un ailleurs.

[370] FROMM, Erich, *La passion de détruire. Anatomie de la destructivité humaine*, *op. cit.*, p. 251.

Conclusion de la seconde partie

L'art poétique selon Ducharme et Céline

Il ne résulte pas du projet littéraire de Réjean Ducharme, ni de celui de Louis-Ferdinand Céline, quelque nouvel ordre des choses. Le résultat n'est ni une création ni une destruction, mais une sorte de paysage *impossible.* Les paroles que Céline et Ducharme inventent ne deviennent jamais des possibles, même s'ils travaillent avec des procédés de la génération comme la néologie. Le langage que crée Céline, ou celui qu'invente Ducharme, n'est pas *disponible*. Ils inventent des langues qui ne peuvent être employées, des paroles qui ne peuvent être dites : des langages impossibles.

De fait, le but de leurs néologismes n'est pas de rester dans la langue. L'écriture souhaite plutôt travailler le langage, dans un mouvement de l'ordre de l'instantané. La langue demeure familière bien qu'elle s'autorise des écarts par rapport à la langue maternelle. L'autoengendrement redessine le lexique, sans le rendre méconnaissable. Il crée de nouvelles filiations, comme pour défier l'étymologie. L'invention est minime, mais importante, comme le soutient Céline :

> « Je suis qu'un petit inventeur, Monsieur !... un petit inventeur, et je m'en flatte !
> - Mazette ! »
> Tout ce qu'il me répond… j'insiste…
> « Petit inventeur, parfaitement !... et que d'un petit truc !... j'envoie pas de messages au monde !... moi ! non, Monsieur ! j'encombre pas l'Ether de mes pensées ! moi ! non, Monsieur ! je me saoule pas de mots, ni de porto, ni des flatteries de la jeunesse !... je cogite pas pour la planète !... je suis qu'un petit inventeur, et que d'un tout petit truc ! qui passera pardi ! comme le reste ! comme le bouton de col à bascule ! je connais mon infime importance ! mais tout plutôt que des idéâs !... je les laisse les idéâs aux camelots ! toutes les idéâs ! aux maquereaux, aux confusionnistes !... »
> Je l'amuse… il ricane, ma parole ! je vais pas le faire ricaner longtemps !
> « Et vous, dites-moi, qu'est-ce que vous faites ?... vous, Professeur Y ?... Vous êtes pas un époustoufleur ?... vous égayez pas la Jeunesse ?... vous y envoyez pas des « messages » ?... je serais surpris !...
> - Vous avez inventé quelque chose ?... qu'est-ce que c'est ? »
> Il demande.

> « L'émotion dans le langage écrit !... le langage écrit était à sec, c'est moi qu'ai redonné l'émotion au langage écrit !... comme je vous le dis !... c'est pas qu'un petit turbin je vous jure !... le truc, la magie, que n'importe quel con à présent peut vous émouvoir « en écrit » !... retrouver l'émotion du « parlé » à travers l'écrit ! c'est pas rien !... c'est infime mais c'est quelque chose !...
> - Vous êtes grotesque de prétention !
> - Certes ! certes !... et alors ?... les inventeurs sont monstrueux !... tous ! surtout les petits inventeurs ! L'émotion du langage parlé à travers l'écrit ! Réfléchissez un petit peu, Monsieur le Professeur Y ! faites marcher un peu votre nénette ! » (*EY*, p. 21-23)

N'existant pas avant ni ne pouvant être qualifiée d'invention après, la création du langage selon Céline, et aussi selon Ducharme, est instantanée.

L'utilité du Rien

Ce que produisent Ducharme et Céline est de l'ordre du Rien. L'invention (n')invente Rien, cependant elle n'est pas inutile. Du moins, c'est ce que veut bien croire Céline : « retrouver l'émotion du "parlé" à travers l'écrit ! c'est pas rien !... c'est infime mais c'est quelque chose !... » (*EY*, p. 21).

Le travail *impossible* de Céline ou de Ducharme permet de recueillir le reste, les ratés et les accidents. Ils donnent à l'illégitime une place et lui permettent d'acquérir une valeur. L'indicible et l'illisible deviennent ici des possibles. D'une certaine façon, dans la littérature il n'y a pas de conditions d'inefficacité, ou du moins nous pouvons en douter. Même incomprise l'invective existe toujours puisqu'elle laisse une « marque ». La littérature se révèlerait donc un lieu qui permet à l'impossible d'exister.

La portée de l'énonciation

Les écritures de Céline et de Ducharme s'inventent selon une semblable logique de l'impossible. Néanmoins, il faut se garder de rendre trop équivalents leurs projets littéraires. De fait, les deux auteurs n'assument pas la violence de la même façon, ils ne choisissent pas la même position d'énonciation, de sorte que leurs écritures n'ont pas une portée similaire.

L'entêtement célinien

L'emportement célinien suppose une conviction absolue. De fait, les personnages des romans de Céline s'engagent dans le combat tête baissée, et cette attitude ne va pas sans une certaine inconscience. Nous avons constaté que leur rage ne s'apaise jamais au cours de la rencontre agonistique, et ce, même lorsque l'adversaire refuse d'engager le combat, en riant ou en ignorant le furieux. Cette obstination dans l'adversité est caractéristique de l'engagement célinien ; entêté jusqu'à la mort, jusqu'à l'exil, Céline ne recule jamais. Il ne s'excuse pas, ni ne neutralise sa colère.

Les événements terribles qui ponctuent sa vie lui ouvrent un crédit que d'autres n'ont pas : il a droit à la haine :

> j'ai eu plus tard moi aussi les poignets enchaînés pareil, dans le dos... j'ai même fait du tourisme tel quel, en autobus grillagé... tout Copenhague, de la Prison *Venstre* à *Politiigaard*, pour me demander si c'était vrai que j'avais commis tel crime ?... tel autre ?... là, regardant Papillon devant les W.-C. j'étais pas encore au courant... je vois Achille, Mauriac, Loukoum, Montherlant, Morand, Aragon, Madeleine, Duhamel, tels autres bouillonnants politiques, ils savent pas non plus ! ça leur ferait joliment du bien !... ils donneraient plus du tout de cocktails !... peinards dans la merde, enchaînés !... sages ! (*CL*, p. 273)

La virulence ainsi est motivée, dans la mesure où elle répond à la fureur que le monde a déployée contre lui. Son passage à la prison danoise, punition excessive à ses dires, blanchit toutes ses colères et lui permet de convoiter la position de victime : « la prison n'est-ce pas c'est l'école, vous y avez été ? pas été ?... les vraies leçons !... ceux qu'ont pas été, même nonagénaires, et mèche, sont que des sales puceaux bavardeux cabotins, gratuits… ils causent mais ils savent pas !... » (*CL*, p. 90).[371] Ces agressions sous forme de défense participent d'une poétique bien célinienne, qui consiste à susciter la sympathie en rappelant ce que lui a coûté son œuvre : « les petits vers les plus chers du monde ! » (*CL*, p. 141). Éternel persécuté, le narrateur célinien considère que le monde a une dette envers lui, et de ce point de vue les réminiscences au sujet de l'avarice de l'édition, étudiées plus tôt, s'avèrent métaphoriques. Céline a chèrement payé ses opinions, mais plutôt que d'apprendre de ses erreurs, il en fait son atout, qui lui permet de pousser plus loin encore son mécontentement. Ainsi, Céline persiste et signe toujours ses œuvres avec la même frénésie ; et son engagement obstiné prend des allures d'obsession. Poussée jusqu'aux limites du délire, de la folie, l'écriture de Céline ne termine jamais. Selon l'allégorie des points de suspension, elle *ex-termine*.

La fuite ducharmienne

Réjean Ducharme choisit dans sa vie comme dans son œuvre une tout autre position. S'obstinant dans l'anonymat, il se place à l'extrême opposé de Céline. Et son écriture reflète ce choix énonciatif. Fuyant devant le narrateur, l'auteur met en scène le

[371] Cette appréhension du monde sélectionnant ceux qui ont fait de la prison est aussi cohérente dans la perspective de la recrue. Selon Céline, l'expérience unique du soldat l'isole à jamais des autres, le rend en un sens profondément *différent* et exceptionnel.

désengagement de la parole fictionnelle et questionne la déresponsabilisation de la parole autorisée par le discours fictionnel.

L'écriture ducharmienne entraîne le langage violent sur les terrains de l'humour et du ludisme. Il invente des situations conflictuelles invraisemblables dans lesquelles tant le vocabulaire que la grammaire ou la syntaxe, trop inventifs, sabotent l'illusion réaliste : « Hinna pas de réalité » (*E*, p. 152). Détournant l'invective de ses lieux habituels, Ducharme exhibe l'artifice de l'écriture. Il rappelle ainsi le fonctionnement singulier et paradoxal de la parole romanesque, à la fois mimétique et créative. Ce dévoilement des mécanismes agonistiques constitue une forme d'autoreprésentation.

L'autoreprésentation est un procédé d'écriture qui caractérise certains écrits qui, « conscients de leur littérarité, la *narrativisent* et s'astreignent, par retour permanent ou occasionnel sur eux-mêmes, à exhiber la loi sous-jacente à toute œuvre de langage ».[372] Cette manière de traiter le récit crée un mouvement duplicatif qui contraint l'œuvre à observer ses propres espaces fictionnels. En raison du rapport particulier qu'ils instaurent entre le fictif et le réel, ces textes sont appelés *métafiction* : « Metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality ». [Nous traduisons : Le terme de métafiction désigne l'écriture qui, de façon autoréflexive et systématique, met en évidence l'aspect artificiel de sa construction pour questionner la relation établie entre la fiction et la réalité.][373] Les récits de Ducharme représentent des situations conflictuelles mimétiques dans la mesure où il est possible de reconnaître le déploiement social de l'agressivité, mais également autoréflexives puisque les écarts qu'ils

[372] DÄLLENBACH, Lucien, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Le Seuil, 1977, p. 67.
[373] WAUGH, Patricia, *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, New accents, Methuen& co., New York, 1984, p. 2

proposent mettent en lumière les processus mêmes de la construction de la rencontre agonistique. L'autoreprésentation se focalise sur ce travail créateur pour comprendre les résultats de l'illusion mimétique. Ce procédé oblige le lecteur à porter attention à la fois aux procédés de l'écriture et aux mécanismes à l'origine de la violence dans le monde de l'expérience. Autrement dit, « contre toute lecture élitiste, un [...] texte donne lui-même directement accès aux fonctionnements qui l'établissent. Il offre les instruments de son déchiffrage, inscrit les moyens nécessaires à son déchiffrement ».[374] L'autoreprésentation constitue un avertissement quant à l'aspect fictif de ce qui est mis en scène ; elle provoque un court-circuit qui révèle les roueries de l'écriture. Selon cette logique, il faut penser que l'invective honore l'habileté du furieux.

[374] SIRVENT, Michel, « Représentation de l'espace et espace de la représentation (sur l'incipit de l'*Observatoire de Cannes* de Ricardou) », dans *Dalhousie French Studies*, vol. 35, Summer, 1996, p. 99.

CONCLUSION

ÉPROUVER LA RÉCEPTION

« es-tu poète oui ou merde ? »

Louis-Ferdinand Céline, *Bagatelles pour un massacre.*

L'écriture du défi

La lecture de la violence dans les romans de Louis-Ferdinand Céline et de Réjean Ducharme montre que l'objet *invective* implique différents motifs dont l'émotivité influence la relation agonistique. L'efficacité de l'attaque n'est pas forcément relative à la familiarité de l'invective, puisque des termes saugrenus savent trouver des situations dans lesquelles cette efficacité n'est pas remise en cause. Si certains noms possèdent une sensibilité attendue comme bouleversante, grossière ou agressive, d'autres suscitent la circonstance agonistique. Quels que soient l'occasion et le vocabulaire, l'effectivité de l'invective n'est jamais, cependant, garantie.

Le choix du vocabulaire détermine la nature de la rencontre, mais il s'est avéré possible de jouer avec ces attentes. La représentation de l'usage social encourage diverses pluralisations sémantiques : ainsi, Ducharme invente, par exemple, des néologismes phonétiques (« fauche-thons » (*E*, p. 141)) et dérive les affectivités (« macabre découverte » (*NV*, p. 141)). Céline utilise, quant à lui, l'argot tant comme matière créative que comme structure de création. Naissent ainsi divers néologismes (« guirlande » (*CP*, p. 87), « malagaufre » (*CP*, p. 32)) qui parviennent à créer l'occasion insultante. Nous avons aussi remarqué que les auteurs surdéterminent les usages sociaux en questionnant leur formation : par exemple, a été travaillée chez Ducharme la mise en scène de la cruauté qui isole la « brute » (*GM*, p. 306) dans des structures enchâssées qui diffèrent la rencontre ; chez Céline, nous avons vu que le motif de la traîtrise retentit au point d'en devenir

assourdissant, étant entendu que l'énonciation hyperbolique encourage un dialogue de sourds où le locuteur endosse systématiquement le manteau du persécuté. Plus ou moins vulgaires (« p'lote » (*HF*, p. 76), « enculés » (*MC*, p. 187)), entendus (« hosties de sales » (*VS*, p. 218) ; « merde » (*R*, p. 26)) et créatifs (« spermier » (*FCC*, p. 125), « sadiste-mords-moi » (*CL*, p. 80)), les lexiques composés par Céline et Ducharme créent une collection qui se complète, mais ne se recoupe que rarement. Ils choisissent des affections qu'il est possible de rassembler en des lieux communs, tels la sexualité, l'abjection ou le bestial, mais leur investissement de ces registres demeure personnel. Le vocabulaire privilégié par Céline et Ducharme reflète à la fois des espaces sociaux spécifiques, et des imaginaires singuliers.

Cette conclusion est partiellement influencée par les choix de l'analyse, dans la mesure où nous avons souhaité montrer cette singularité et avons donc gommé un certain nombre de carrefours qui auraient rendu l'étude redondante. Néanmoins, ces moments se sont présentés comme des exceptions. C'est pourquoi, il nous semble justifié de penser les écritures de Céline et de Ducharme comme des pans différents de l'édifice pourtant commun de la violence verbale. Il est rare que ces auteurs pensent le même vocabulaire, et ces décisions ont un impact direct sur la logique agonistique. Les locuteurs prennent des *postures* diverses, et à ce titre, il s'est révélé que ceux de Céline éructent, alors que ceux de Ducharme sont davantage dans la moquerie équivoque. Ces caractères entraînent des circonstances agonistiques plurielles, dont la portée demeure pourtant toujours la rencontre.

Créant des ruptures et des interférences par rapport aux attentes de l'énonciation, l'écriture littéraire s'octroie le pouvoir de modifier la parole violente. L'invective est attendue comme une irruption du langage, un dire violent, transitif, mais le littéraire joue avec cette direction, en empruntant des voies secondaires qui promettent des dénouements divers. Les

écritures de Céline et de Ducharme *déclinent* l'invective, et ce mouvement est à la fois un étoilement des possibles agonistiques et un refus de se conformer à ses attentes. Du rire à l'arraisonnement, de l'auto-insulte à l'attaque vicieuse, les narrateurs et les personnages explorent les réseaux de sens de la colère.

Les situations ont été jusqu'ici explorées depuis une source diégétique, c'est-à-dire que nous avons d'abord observé des conflits entre personnages, ou entre les narrateurs et les narrataires, pour comprendre le fonctionnement de l'invective. Cette circonstance pragmatique est la plus fréquemment imaginée dans les romans de Céline et de Ducharme. Un cas marginal demeure pourtant inexploré : celui de la rencontre proprement métadiégétique. Un premier questionnement a été introduit à partir des occasions les plus troublantes qui nous font soupçonner un débordement des affects dans la réalité du lecteur. Et cet événement mérite d'être maintenant étudié plus spécifiquement parce qu'il nous semble amener une nouvelle interprétation de la portée de l'invective fictionnelle.

Invectiver le lecteur

Céline et le lecteur imaginaire

C'est dans les derniers romans de Céline que le lecteur devient un personnage essentiel de la rencontre violente. Dans une mise en scène comique, le narrateur s'inquiète de lui plaire : « Pardonnez-moi ! Je vais peut-être vous froisser, je ne connais pas votre profession, votre goût, vos petits riens, votre rang » (*FF*, p. 38). Les excuses ironiques se présentent comme une décharge qui absout à l'avance le narrateur de tous les torts qu'il pourrait causer. Le pardon s'envisage comme une stratégie de légitimation, étant entendu

que l'auteur est conscient des résistances qu'il inspire : « Mon style vous heurte ? et ma pellagre et mon scrotum qui pèlent, sphacèlent ? vous vous croyez éternels ? Ah je vous vois vous mirer l'oignon !...Je vous dégoûte ? Je suis trop bestial ? (*FF*, p. 227). L'interrogation fabrique ici une agression sous la forme de l'ironie. L'énonciation suppose que le locuteur a déjà répondu à ses questions et qu'il ne les pose que pour les renverser. Il désamorce les récriminations en jouant à se moquer des impressions du lecteur. Celui qui persisterait dans la réception outrée est déjà insulté.

De plus en plus soucieux de son succès, le narrateur célinien joue le rôle du paranoïaque. La promotion s'envisage, non sans humour, comme une activité agressive ; le narrateur campe le publicitaire offensif : « achetez Féerie ! foutez le feu au reste !... tout le reste ! Hésitez plus ! citiyens ! yiènes ! gourmandins ! dines ! » (*FF*, p. 160). Et, nous comprenons que, actant la mauvaise foi, le personnage de Céline considère que cette propagande a surtout des enjeux pécuniaires : « Oh pas que je vous aime ! vous m'avez fait beaucoup trop de mal ! de félonie en félonie, lâcheté moutonne ! vous pouvez crever ! je dirai : Coréens les voici ! de tout cœur ! Mais enfin la librairie compte ! Vous achetez *Féerie* ! Le texte vous vexe ? Ça vous regarde ! » (*FF*, p. 51). Dans cette caricature, le lecteur de Céline est d'abord un acheteur ; son intérêt littéraire importe peu, dans la mesure où le narrateur orgueilleux est déjà persuadé de la valeur de ses textes[375] : « les opinions des hommes comptent pas ! dissertations ! bulles ! putanat !... pouah ! seulement la chose en soi qui

[375] Cette "conscience du génie" se remarque aussi chez Réjean Ducharme. Dans l'exergue de *La fille de Christophe Colomb*, il écrit, « au jeune homme de lettres » : « N'attends pas après les lecteurs, les critiques et le Prix Nobel pour te prendre pour un génie, pour un immortel. / N'attends pas. Vas-y Profites-en! Prends-toi tout de suite pour un génie, pour un immortel. / Songe que s'il a attendu, Henry Miller a attendu pour rien. / Songe que, s'il a attendu, Albéric Cahuet a attendu pour rien. / Songe que, s'il attend, Jehan Ethiey-Blez, qui n'a plus de cheveux que le support, n'a reçu aucun signe. / Vas-y! Profite pendant qu'il en est encore temps de la vie de génie et d'immortel. / Quand on est mort ou presque mort il n'est plus temps de jouir d'une vie de génie et d'immortel » (*FCC*, exergue).
Le paratexte est un lieu diversement subverti dans ce roman, comme en témoigne ici le ton ironique de l'adresse, de sorte qu'il n'est pas possible d'associer directement cette voix à celle de l'auteur. Néanmoins, cet espace extradiégétique force l'identification. C'est dans la *mise en scène* de l'auteur génial que Céline et Ducharme se rejoignent.

compte ! l'objet ! vous m'entendez ? l'objet ! il est réussi ? il l'est pas ?... flûte ! zut ! du reste ! académisme !... mondanités ! » (*EY*, p. 38). L'essentiel est de faire en sorte que le lecteur-consommateur achète le livre : « Oh, je cherche pas à vous émouvoir !... insensibilité de sauriens !... juste des petites misères !... entendu !... Je suis Diable sait trop noble de fibre pour me faire pleurer dessus de quiconque… les pipi déjà, hein ? mon compte !... Achetez voilà !... quitte et salut !... » (*FF*, p. 145-146). L'appât du gain transgresse la revendication essentielle des écrivains parnassiens et symbolistes, toujours influente au XXe siècle : la gratuité comme autonomie de la littérature. Se raillant de l'art désintéressé, Céline évalue sa production selon des critères commerciaux, et cette exigence pécuniaire constitue elle-même un affront à la société littéraire.

Insérée dans le texte lui-même, cette publicité est bien sûr paradoxale, dans la mesure où l'achat est forcément implicite. Cette incohérence rend évidentes les intentions théâtrales de l'écriture. Interprétant l'intransigeant, le narrateur célinien voudrait que son rôle se limite à celui du promoteur, mais son statut ne le lui permet pas. Obligé de se faire violence, il s'évertue donc à séduire ce narrataire qu'il dit mépriser. Cette hypocrisie entraîne une narration dans laquelle le narrateur se dédouble en une voix énonciative et une voix réceptive : « Oh, que vous vous dites : que ce vieux con est assommant !... oh certes, je veux, j'admets, je débloque… » (*R*, p. 176). La paranoïa du narrateur est théâtrale : le texte imagine les récriminations du lecteur, et accepte les blâmes qu'il invente. Il faut comprendre que chaque attaque est une invitation lancée au narrataire à « jouer le jeu ». La démarche agressive devient stratégique :

> je me suis gouré encore d'autant ! si ça reboume ! pardon !
> -Rabâcheur ! bafouilleux ! miraux !
> Vous pouvez y aller !...
> -Fastidieux !
> J'accepte vos critiques, vos insultes, mais à la condition expresse que vous soyez pas de ces gens qu'empruntent, resquillent, parpillent les livres ! peste de l'espèce ! si vous l'avez

> foiredempoigné au « prêtez-le-moi-je-vous-le-rendrai » ça serait mieux de vous taire… bien sûr, les mœurs sont avec vous !... (*FF*, p. 430)

Selon un mouvement apparu essentiel chez Céline, le narrateur menacé transforme sa peur en agressivité ; en effet, « [l]e dialogisme des derniers récits, c'est-à-dire l'implication grandissante de l'Autre-narrataire, trahit une autre fois les angoisses de l'autobiographe ; il révèle un sujet toujours menacé, qui rabâche constamment ses crimes et ses châtiments ».[376]

Concédant ses torts, « accept[ant] [les] critiques » du lecteur, le narrateur se veut modeste. Cette humilité est, cependant, feinte et calculée. Le narrateur accepte amèrement les critiques qu'il a hallucinées et y prévoit déjà une réplique. Le procédé rhétorique rappelle la personnalité prêtée à Cyrano de Bergerac par Edmond Rostand. De fait, les répliques du narrateur célinien s'entendent comme la « Tirade du nez » dans laquelle nous comprenons que « toutes ces folles plaisanteries », il se « les sers [lui]-même, avec assez de verve, Mais […] ne permet pas qu'un autre […] les serve »[377]. La référence à Cyrano n'est pas insignifiante, car les talents du polémiste sont reconnus, au point d'être envisagés comme une forme d'art :

> En lisant tel propos de Cyrano, théoricien et praticien de la pointe, on pourrait être tenté de minimiser la portée polémique réelle de bien des lettres, où, sans rime ni raison, en deçà de toute valeur de vérité, les pointes surabondent, mimant les schémas de la *disputatio*, les structures de l'écriture polémique sont déportées dans un champ poétique où elles se mettent à briller pour elles-mêmes, c'est-à-dire pour l'éclat qu'elles sont susceptibles de produire. Leur rhétorique agressive, tout entière subordonnée à l'esthétique de la pointe, semble alors pure mise en scène de l'esprit qui s'y exerce […] Assurément, l'analogie entre l'art de la pointe et la science de l'escrime n'est pas propre à Cyrano. Mais Cyrano, dans les Lettres, l'a sollicitée si souvent et avec une telle virtuosité qu'il en a fait l'une de ses signatures les plus durables – on sait quelle trace elle laissera dans la mythologie qui lui restera attachée.[378]

---

[376] BÉNARD, Johanne, *L'inter-dit célinien*, op. cit., p. 175.
[377] ROSTAND, Edmond, *Cyrano de Bergerac*, acte 1, scène 4, Paris, Garnier-Flammarion, 1989 [1897], p. 73.
[378] DARMON, Jean-Charles, « Écriture de la polémique et libertinage de la pointe : le cas des Lettres satiriques et amoureuses de Cyrano de Bergerac », dans DECLERCQ, Gilles, Michel MURAT et Jacqueline DANGEL, *La parole polémique, op. cit.*, p. 176 et 180.

L'«esthétique de la pointe », « la science de l'escrime », que Darmon reconnaît à Cyrano, caractérise aussi, nous semble-t-il, l'écriture violente de Céline. Les coups sont le résultat de stratégies diverses ; ils supposent un savoir-faire, un art et une technique, qui résument une vision mouvante de la circonstance. La métaphore de Darmon est riche dans la mesure où l'escrime est une forme rigoureuse du combat, un jeu sérieux où les coups d'épée ne sont certes pas réels, mais n'en sont pas moins blessants pour le perdant. Il nous semble que ce mouvement caractérise aussi l'invective fictionnelle.

L'*agôn* est feint dans les romans de Céline, le combat est diégétique, mais l'énonciation force les frontières. La mise en scène narrative transporte le lecteur dans la fiction, et, selon un second niveau de représentation, le lecteur entre même dans l'imaginaire fictif du narrateur, ce qu'il est possible d'envisager comme le niveau le plus profond de la fiction. Cette transgression, d'une portée vertigineuse, invite à l'imitation : le narrateur montre l'exemple comme s'il souhaitait que le lecteur fasse de même et qu'il sorte narrateur et personnage céliniens de la fiction pour un combat au corps à corps.

*

Ainsi, l'agression métadiégétique chez Céline apparaît d'ordre psychotique. Elle se déploie en trois temps dans l'esprit du locuteur : détestant le lecteur qu'il pense ignorant, le narrateur présume que la haine éprouvée pour le lecteur est réciproque, il fabrique alors une réponse agressive de sa part, à laquelle il anticipe une réplique. Chez Céline, la rencontre n'est pas posée comme métadiégétique, dans la mesure où elle demeure le fruit de l'imagination d'un narrateur de type paranoïaque ; en fait, dans cette écriture monologique, le lecteur n'est que rarement une instance représentée. Toutefois, on peut penser que la

conscience du narrateur, sachant qu'un « Autre-narrataire » (Bénard) le surplombe, est déjà métadiégétique.

Ducharme ou enfanter le lecteur

Certains narrateurs ducharmiens incarnent des écrivains. Pensons à Mille Milles dans *Le nez qui voque*, mais aussi à Vincent Falardeau dans *Les enfantômes* ou à Walter, le double de Johnny dans *Gros mots*. Et tous sont des lecteurs, de littérature pornographique, mais aussi de classiques. Comme les autres personnages ducharmiens, le lecteur est un être ambigu, nuancé, paradoxal, contradictoire. Il est l'autre, mais il est aussi le moi. C'est pourquoi les narrateurs ducharmiens le haïssent et le désirent à la fois, ici « [...] l'objet du désir du sujet consiste en une deuxième personne dans les deux sens de cette expression : le « tu-vous » de l'acte illocutoire et l'« Autre » qui constitue le véritable allocutaire de l'énonciation ».[379] Gilles Marcotte analyse :

> Le contrat du récit est le plus fragile qui soit, parce qu'il est fondé, non sur la nature des choses et la conformité du texte à quelque réalité sous-jacente ou préexistante, mais sur la foi, sur l'amitié du lecteur. C'est l'autre, le lecteur, le pur ami, le « vide » dans lequel on circule « comme dans un champ » [A, 149], qui seul peut agréer le récit, le rendre vrai.[380]

Mille Milles, qui a toujours une idée sur tout, délimite très précisément le lectorat, non sans ironie :

> La plupart de ceux qui lisent ont entre neuf et seize ans. Les autres, ceux qui lisent et ont entre vingt et soixante ans, lisent parce qu'ils n'ont pas pu franchir le mur de la maturité ; ils sont assis à l'ombre du mur de la maturité avec un livre sur les genoux et ils lisent. Dans les livres, les enfants cherchent les secrets des adultes. Les filles franchissent le seuil de la maturité plus tôt que les garçons ; c'est pourquoi elles cessent de lire avant les garçons, et se désintéressent

[379] LEDUC-PARK, Renée, « *La fille de Christophe Colomb* : la rouerie et les rouages du texte », *loc. cit.*, p. 329.
[380] MARCOTTE, Gilles, *Le roman à l'imparfait*, Montréal, La Presse, coll. « Échanges », 1976, p. 64.

> des problèmes désintellectuels avant les garçons. La plupart des intellectuels sont des hommes. Les femmes écrivains d'importance demeurent l'exception. Le lecteur adulte est un hortensturbateur, un célibataire, un révoltéparmoimême. (*NV*, p. 56-57)

La lecture chez Ducharme, puisqu'elle est jugée positivement, s'avère une affaire d'enfant. Aussi l'adulte lecteur est-il présenté comme un névrosé. Vu la conception de l'enfance et de la maturité chez Ducharme, nous entendons que la lecture demande une pureté.

Dans la mise en scène de Ducharme, l'enfant est donc le lecteur idéal. Le lectorat enfantin se fait rare, cependant, de sorte que le narrateur est le plus souvent aux prises avec les névropathes qui s'acharnent à lire bien que devenus adultes. Il doit donc gérer l'imperfection, et cette situation l'agace :

> Un déjeuner sans Corn Flakes est comme une journée sans soleil. C'était le titre de l'annonce de la page onze du magazine *Elle* que je venais de recevoir, m'étant abonné en souvenir du numéro que j'avais vu traîner chez ma sœur l'année passée. En page trente-huit, un docteur affirmait : « Si vous êtes patraque huit fois sur dix, c'est votre intestin le coupable »... Ah putain quelle virgule mal placée !... J'ai montré à Alberta, elle n'a pas apprécié.
>
> Tais-toi, lecteur, patient confident, qui es-tu pour juger Elle ? Tu as vingt-trois ans, tu as fait un gosse à ta voisine, tu bricoles des appareils de T.S.F., tu suis avec nonchalance un cours de rattrapage... Appelles-tu ça être armé pour la vie ? (*E*, p. 183)

L'incise « patient confident », respectueuse et ironique à la fois, et le ton agressif de la caricature montrent que le lecteur n'est pas celui que le narrateur ducharmien espère. Ce portrait déceptif est peut-être même auto-ironique. De fait, la mise en scène figure aussi l'écrivain en enfant attardé, marginal dans la société de consommation nourrie de « Corn Flakes ».

À ce titre, le roman *La fille de Christophe Colomb* est le plus explicitement agressif à l'égard du narrataire, « nulle part ailleurs dans l'œuvre de Ducharme le lecteur n'est-il plus

vivement rabroué, renvoyé à ses oignons [...], mais aussi ardemment désiré [...] ».[381] Soit le passage suivant :

> Plaignons celui que, à un moment, le public aima.
> Les oiseaux volent. Les poissons nagent.
>
> Plus ça va plus mes quatrains empirent.
> Mais ce n'est pas de vos sales affaires.
> Mêler-vous de vos oignons et de vos cires
> Qui nettoie tout en cirant. Bande d'éphémères !
>
> Qu'est-ce que c'est que ces familiarités avec l'auteur ?
> Est-ce que ça va bientôt cesser ?
> Vais-je être obligé de vous traiter de lecteurs,
> De sortir ma grosse règle et fesser ?
>
> Bande de ronge-génie ! Ouvreux de fermetures Éclair !
> Pour qui me prend-on à la fin ? C'est déplacé !
> Ça y est ! Je sens que je vais aller prendre mon gallon de bière ! (*FCC*, p. 33-34)

Cet extrait se situe comme un espace de tension, de combat. Le lecteur est invectivé de plusieurs façons, mais l'auteur lui reproche essentiellement son caractère capricieux et son indiscrétion, selon une phrastique indirecte avec « Bande d'éphémères ! », « Bande de ronge-génie ! Ouvreux de fermetures Éclair ! ». L'apostrophe compose ici une logique pragmatique de l'immédiateté, qui inscrit le texte dans un présent infini. Dans ce cas, « [l]e sujet du discours se pose en tant que « je-narrateur » intéressé à ses propres élucubrations en s'opposant à un « vous-narrataire » qu'il méprise et qui lui sert de « faire-valoir » (straight-man) ».[382] En effet, cette scène pastiche le scénario de Paul Valéry, lui-même provocateur, de la rencontre entre l'auteur et son lecteur.[383] Selon Valéry, le livre doit subjuguer le lecteur, il doit lui faire connaître son infériorité, sinon le lecteur risque de se

---

[381] DESCHAMPS, Nicole, « Histoire d'E. Lecture politique de la *Fille de Christophe Colomb* », *Études françaises*, vol. 11, 3-4, 1975, p. 331.
[382] LEDUC-PARK, Renée, « *La fille de Christophe Colomb* : la rouerie et les rouages du texte », *loc. cit.*, p. 328.
[383] Voir à ce sujet JARRETY, Michel, *Valéry devant la littérature : mesure de la limite*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Écrivains », 1991, p. 201-247.

rendre maître du texte et de s'en emparer. Ainsi, ironiquement, chez Ducharme l'invective suprême semble être précisément « lecteur ».

*

Dans *La fille de Christophe Colomb,* des figures fictionnelles représentent dans la diégèse l'auteur tyrannique et le lecteur dominé. Le rapport métadiégétique est conventionnel, mais il se veut essentiellement provoquant, puisque « [...] la plus grande violence faite au lecteur réside dans la spectralisation de sa figure à l'intérieur du texte. Il s'agit de plus qu'une place à remplir, ou d'un rôle à jouer pour qui consent à recevoir cette "parole" ».[384]

Cette provocation est d'une autre nature que celle que propose Céline. Alors que le narrateur célinien voudrait s'engager seul (selon le principe du "qui m'aime me suive") mais doit composer avec un lecteur qu'il méprise, Ducharme a raison du lecteur, il souhaite le faire adhérer en un sens à sa vision du monde (si paradoxale, ironique, changeante ou exagérée soit-elle). Le lecteur, « le pur ami » comme l'exprime Marcotte, est nécessaire au personnage ducharmien. En effet, comme l'établit Michel Biron,

> l'intensité de l'écriture de Ducharme [...] exige toujours un appel au lecteur. [...] Ducharme multiplie les personnages de lecteurs fictifs, de Chateaugué à Fériée. Comme au téléphone, qui sonne un peu partout dans les œuvres de [...] Ducharme, le lecteur est sommé de participer à l'acte communicationnel de toute sa présence : c'est là sans appui que le sujet repose, en attente de la parole d'autrui.[385]

Le lecteur *enfanté* par Ducharme se doit de répondre à l'appel du texte, étant entendu qu'à l'autre bout du fil il peut toujours y avoir un furieux prêt à l'injurier. La violence, dont le « bérénicien » s'avère toujours la référence originelle, apparaît ainsi un « appel à l'appel ».

---

[384] RABATÉ, Dominique, *Poétiques de la voix*, *op. cit.*, p. 89.
[385] BIRON, Michel, *L'absence du maître. Saint-Denis Garneau, Ferron, Ducharme*, *op. cit.*, p. 313.

Les combats instaurent des cycles, ils « répondent à l'appel l'un de l'autre par un autre appel » (*AA*, p. 337).

La *pro-vocation* du lecteur

La rencontre métadiégétique ne s'impose pas comme une nouvelle dynamique de l'invective, et elle n'encourage pas non plus une réception qui s'opposerait à la relation diégétique. Elle met simplement en lumière le mouvement qui nous paraît l'essentiel de l'invective fictionnelle. Autrement dit, la situation marginale de l'invective métadiégétique révèle les enjeux profonds de toute invective fictionnelle. Mieux, cette circonstance pragmatique définit un certain type de littérature que l'écrivain Giogio Manganelli nomme, en un titre de gloire, la « littérature comme mafia » :

> De l'autre côté, il existe des écrivains qui ne cultivent pas une fiabilité programmatique ; ils ne flattent pas le lecteur ; mieux, non sans arrogance, ils aspirent à l'inventer eux-mêmes : à le provoquer, à le séduire, à lui échapper ; mais en même temps à le contraindre à percevoir, ou à soupçonner, que, dans ces pages obscures, velléitaires, acerbes, dans ces livres fatigants, ratés, se cache une expérience intellectuelle inouïe, le trauma nocturne et incurable d'une naissance.[386]

La violence faite au lecteur cherche à le susciter, à le *pro-voquer*, l'énonciation se faisant au vocatif. Nous envisageons que ce *vocare* inverse la *vocation*, car l'appel prend sa source vers le bas. L'appel envisage déjà la possibilité de l'adresse ; il figure et fantasme le rapprochement. Et, en ce sens, l'invective s'avère une *prière*.

[386] MANGANELLI, Giorgio, « La littérature comme mafia », dans *Le bruit subtil de la prose, op.cit.*, p. 101.

La provocation est une invitation à la rencontre, et dans l'espace romanesque, le lecteur est aussi un actant de cette réunion, puisqu'il ne peut rester indifférent à cette instigation, comme l'exprime Bakhtine :

> quand je lis ou quand j'écoute une œuvre poétique je ne la laisse pas à l'extérieur de moi-même, comme l'énoncé d'un autre qu'il suffit d'entendre, et dont le sens phatique ou théorique doit simplement être compris ; mais, dans une certaine mesure, j'en fais mon propre énoncé à propos d'autrui, j'en assimile le rythme, l'intonation, la tension articulatoire, la gesticulation intérieure (créatrice de mouvement) de la narration, l'activité figurative de la métaphore, etc., comme l'expression adéquate de ma propre relation axiologique au contenu [...] Je deviens actif dans la forme [...][387]

L'invective favorise cette action du lecteur, elle l'incite à s'approprier le discours et à y prendre part. Les affects avec lesquels joue le discours violent prévoient une réaction de la part de l'interlocuteur. Le locuteur violent attend une intervention de la part de l'agressé, et on peut aussi penser ce rapport au niveau de la relation entre l'auteur et le lecteur. Sautermeister écrit au sujet de Céline :

> Même s'il faut tenir compte du clin d'œil humoristique de Céline à son lecteur, de l'effet de surprise recherché, du jeu de l'outrance et du paradoxe, cette réaction inattendue est révélatrice à la fois du besoin chez Céline de provoquer pour susciter à son tour la provocation ainsi que du plaisir qu'il prend à cette provocation réciproque.[388]

La « provocation réciproque » se révèle un mode de communication et un moteur d'écriture pour le sujet célinien, et nous pensons cette intersection dans la perspective de la représentation théâtrale, « c'est-à-dire la représentation directe et non médiatisée du discours des personnages [...] ».[389] Au théâtre, c'est le jeu de la parole représentée qui prime, mais il y a aussi une énonciation réelle. Autrement dit, la communication théâtrale s'exprime selon une double énonciation puisque les personnages parlent entre eux (premier

---

[387] BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, *op. cit.*, p. 71.
[388] SAUTERMEISTER, Christine, *Céline vociférant ou l'art de l'injure, op. cit.*, p. 279.
[389] RABATÉ, Dominique, *Poétiques de la voix*, *op. cit.*, p. 114.

niveau énonciatif), mais parlent aussi au public (second niveau énonciatif). Ainsi, le théâtre produit une rencontre entre le fictif des comédiens et la réalité du spectateur, et c'est aussi, nous semble-t-il, ce que souhaite accomplir l'invective littéraire.

Pourtant, selon Barthes, « [e]n passant au théâtre, la scène s'y domestique : le théâtre la mate, en lui imposant de finir : un arrêt du langage est la plus grande violence qu'on puisse faire à la violence du langage) ».[390] Pour nous, si l'écriture domestique la violence, en la contenant dans des espaces déterminés, elle ne lui impose pas forcément de finir puisque la mise à distance du discours par le récit n'affecte pas la valeur performative de la parole.

L'invective nous semble une énonciation qui traverse les genres et les fait en un sens *dé-générer*. L'énonciation particulière de l'invective transforme le genre romanesque, elle le recrée. Dans le romanesque, le sujet entretient un rapport pluriel avec son discours parce que la parole est polyphonique, mais avec le discours violent le rapport est tourné vers le récepteur de ce discours, ce qui réoriente la parole. En effet, le locuteur d'un discours conflictuel considère au moins deux interlocuteurs : son adversaire, mais aussi le public témoin, et c'est pour cette raison que la querelle revêt des airs de mise en scène théâtrale. Michel Deguy affirme que

> les personnages, les acteurs, introduits par Aristote (1354 a. 25-30) sont le juge (*dikastes*) et les parties qui s'affrontent en discours (*amphisbétai*). La « littérature » hérite du lieu rhétorique, devenu juré, témoin des témoignages et juge des parties, entend, par narration interposée, la version, ou les versions des « faits », la reconstitution de la scène de la crise, de l'accusation réciproque, des charges, des pièces à conviction, et se prononce… sur l'art des discours *et* sur le sens de ce qui (est rapporté comme ce qui) a lieu (*ta pepragmena*).[391]

Spectateur du drame, le lecteur se compromet dans le duel. De l'ordre de la performance plutôt que de l'agression brute, l'invective littéraire peut donc produire une réelle agression.

---

[390] BARTHES, Roland, *Par lui-même*, *Œuvres complètes IV*, *op. cit.*, p. 732.
[391] DEGUY, Michel, *Choses de la poésie et affaire culturelle*, *op. cit.*, p. 181.

À propos de l'écriture de l'abject chez Céline, Henri Godard soutient que « chaque fois que Céline parle de ces réalités d'une manière qui ébranle en nous quelque chose, chaque fois qu'il nous oblige, non pas seulement à y penser alors que nous voudrions les ignorer, mais à les sentir agissantes en nous, il nous agresse d'une agression qui n'est plus de l'ordre de la fiction ».[392] L'ébranlement du lecteur est une propriété de la fiction qu'investit à l'extrême l'invective.

Aussi la mimesis ne constitue-t-elle pas forcément une limite de l'invective. Sans chercher à défendre l'idée que l'invective littéraire est une parole « réelle », nous en concluons que sa fonction performative en fait une parole « vivante ». Ainsi, le commentaire suivant de Dominique Rabaté, à propos de l'écriture de Blanchot, correspond aussi à notre interprétation des textes de Céline et de Ducharme : « Lire, lier ? Chez Blanchot, la critique est toujours pensée d'un rapport, mise en rapport et inquiétude des rapports posés. [...] L'écriture de Blanchot réussit cette union d'une parole métatextuelle avec une parole créative [...] ».[393] L'invective unit par un lien impossible des instances fictionnelles et réelles. Et cette conjonction est profondément angoissante, c'est en ce sens qu'elle crée un mouvement.

Selon nous, la littérature se revendique comme un espace, peut-être le seul, où l'illégitime peut exister. Elle est ce lieu où la parole n'a pas à répondre, le territoire où la voix énonciative est brouillée, mais non moins audible, non moins effective. Et, à ce titre, le désengagement du romanesque n'excuse pas les propos intolérables : il leur permet d'exister. Arrachant les baillons, la parole romanesque impose sa liberté envers et contre

---

[392] GODARD, Henri, *commente* Mort à crédit *de Louis-Ferdinand Céline*, *op. cit.*, p. 104.
[393] RABATÉ, Dominique, *Poétiques de la voix*, *op. cit.*, p. 22.

tous les discours dominants, dont celui de la critique qui insiste sur les voies du cathartique pour ramener cette parole inacceptable sur le droit chemin.

Nous pensons que les textes eux-mêmes jouent avec l'ambiguïté du ludisme et de la violence, avec l'hésitation entre le légitime et l'illégitime, et qu'ils souhaitent ainsi montrer que tout ne doit pas être résolu dans le littéraire. Le romanesque, tel que l'écrivent Céline et Ducharme, est cet espace de questions irrésolues. Et selon nous, il faut laisser ces questionnements ouverts, ne pas imposer à la littérature les codes du social, ne pas résoudre les tensions, ne pas trouver de solutions aux problèmes que posent les textes. Et peut-être ce défi que lancent les auteurs est-il en définitive le plus violent, celui qui demande au critique de se faire violence, de résister à dompter les démons au nom d'un pacte. En effet, à l'évidence, Céline et Ducharme se jouent, chacun à leur manière, des conventions de la critique. Ainsi, Céline prend d'assaut l'autobiographique et nargue sans cesse la lecture qui s'efforce malgré tout de ne pas violer le premier commandement de la fiction : ne pas naturaliser la parole fictionnelle. Ducharme, quant à lui, évalue la tolérance de la fiction, en retraçant les limites de la lecture ironique.

L'étude de l'invective ne nous amène pas à enfreindre toutes les conventions au point de soutenir une lecture engagée de Céline ou une lecture au premier degré des textes de Ducharme ; nous ne défendons pas non plus une lecture puritaine et simpliste de leurs œuvres ; au contraire, nous refusons de clore les lieux de complexité qu'aménagent les textes, nous souhaitons que notre lecture de la violence résiste aux instincts cathartiques que développement habituellement la critique. Contre « l'invective en dentelle »[394], nous *engageons* l'écriture agonistique fictionnelle, selon une mobilisation autonome de la voix

[394] BEAUMATIN, Eric, et GARCIA, Michel, « La violence verbale. Préalables à une mise en perspective linguistique », *loc. cit.*, p. 261

de l'auteur, mais non moins risquée. Nous désirons affronter les dangers que présentent ces écritures de l'interdit, non pas en ignorant qu'elles intègrent aussi des procédés de désamorçage, mais en prenant conscience qu'ils ne sont pas les seules clefs de lecture. Au terme de nos analyses des différents motifs et usages de l'invective, il nous semble que cette interprétation oxymorique est celle que revendiquent les œuvres elles-mêmes. L'invective contient aussi en elle son contraire, elle unit la fureur et le rire, comme une nature paradoxale, que la réception ne doit pas abîmer. *L(')ire* encourt toujours des sanctions.

∞

BIBLIOGRAPHIE

I. Corpus primaire

Louis-Ferdinand Céline

Voyage au bout de la nuit, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2002 [1932].

Mort à crédit, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2001 [1936].

Guignol's band I et II, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1988[1944].

Casse-pipe, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2003 [1952].

Féerie pour une autre fois I et II, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2002[1952 - 1954].

D'un château l'autre, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2002 [1957].

Nord, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2002 [1960].

Rigodon, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2002 [1969 posth.].

Réjean Ducharme

L'avalée des avalés, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2000 [1966].

Le nez qui voque, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1999 [1967].

L'océantume, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1999 [1968].

La fille de Christophe Colomb, Paris, Gallimard, 1969.

L'hiver de force, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1997 [1973].

Les enfantômes, Paris, Gallimard, 1991 [1976].

Dévadé, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1996 [1990].

Va savoir, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1996 [1994].

Gros mots, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2001 [1999].

II. Corpus secondaire

CÉLINE, Louis-Ferdinand, *Mea culpa, suivi de La vie et l'œuvre de Semmelweis*, Paris, Denoël et Steele, 1936.

CÉLINE, Louis-Ferdinand, *Bagatelles pour un massacre*, Paris, Denoël, 1937.

CÉLINE, Louis-Ferdinand, *L'école des cadavres*, Paris, Denoël, 1938.

CÉLINE, Louis-Ferdinand, *Les beaux draps*, Paris, Nouvelles éditions françaises, 1941.

CÉLINE, Louis-Ferdinand, *Entretiens avec le professeur Y*, Paris, Gallimard, 1995 [1955].

III. Textes critiques sur Louis-Ferdinand Céline

[Seuls les ouvrages et les textes cités sont indiqués]

« Louis-Ferdinand Céline », *Le magazine littéraire*, Hors-série 4, quatrième trimestre, 2002.

ALMERAS, Philippe, *Dictionnaire Céline. Une œuvre une vie*, Paris, Plon, 2004.

BEAUJOUR, Michel et THÉLIA, Michel, *Louis-Ferdinand Céline*, Paris, éd. Dominique de Roux, L'Herne, 1972.

BÉNARD, Johanne, *L'inter-dit célinien*, Montréal, Les Éditions Balzac, 2000.

BÉNARD, Johanne, Martine LÉONARD et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE (dir.), « Les noms du romans », *Paragraphes*, 10, 1994, pp. 75-89.

BRAMI, Émile, *Céline, Hergé et l'affaire Haddock*, Paris, Écriture, 2004.

DÉCARIE, David, *Metaphorai. Poétique des genres et des figures chez Céline*, Québec, Nota Bene, coll. « Littératures », 2004.

GODARD, Henri, *Henri Godard commente* Mort à crédit *de Louis-Ferdinand Céline*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1996.

GODARD, Henri, *Poétique de Céline*, Paris, Gallimard, 1985.

GIBAULT, François, *Céline. Deuxième partie : Délires et persécutions (1932-1944)*, Paris, Mercure de France, 1985.

HINDUS, Milton, *L.-F. Céline tel que je l'ai vu*, trad. André Belamich, Paris, L'Herne, 1969.

KRISTEVA, Julia, *Pouvoirs de l'horreur : essai sur l'abjection*, Paris, Le Seuil, coll. « Tel quel », 1980.

LATIN, Danièle, « Louis-Ferdinand Céline ou le malentendu idéologique », *Lettres romanes*, 28, 1974, pp. 49-63.

MURAY, Philippe, *Céline*, Paris, Denoël, 1984.

RICHARD, Jean-Pierre, *Nausée de Céline*, Scholies, Fata Morgana, 1973.

ROBERT, Pierre-Edmond, *Céline et les éditions Denoël 1932-1948*, Paris, Imec Éditions, 1991.

ROMEYER DHERBEY, Gilbert, « L'esthétique de Louis-Ferdinand Céline », *La Nouvelle Revue Française*, 400, mai 1986.

ROUSSIN, Philippe, *Misère de la littérature, terreur de l'histoire. Céline et la littérature contemporaine*, Paris, Gallimard, 2005.

SAUTERMEISTER, Christine, *Céline vociférant ou l'art de l'injure*, Paris, Société des études céliniennes, 2003.

SPITZER, Léo, « Une habitude de style (Le rappel) chez M. Céline », dans ROUX, Dominique de, *Louis-Ferdinand Céline*, II, Paris, L'Herne, 1965.

TETTAMANZI, Régis, *Esthétique de l'outrance. Idéologie et stylistique dans les pamphlets de L.-F. Céline,* vol. 1, Tusson, Charente, Du Lérot, 1999.

VERDAGUER, Pierre, « Louis-Ferdinand Céline et l'obsession de la chair », *Stanford French Review*, 9 (2), Summer, 1985, pp. 201-221.

VERDAGUER, Pierre, *L'univers de la cruauté. Une lecture de Céline*, Genève, Droz, 1988.

VITOUX, Frédéric, *Bébert le chat de Louis-Ferdinand Céline,* Paris, Grasset, 1976.

ZAGDANSKI, Stéphane, *Céline seul*, Paris, Gallimard, 1993.

IV. Textes critiques sur Réjean Ducharme

[Seuls les ouvrages et les textes cités sont indiqués]

BEAUDET, Marie-Andrée, « Entre mutinerie et désertion. Lecture des épigraphes de *L'hiver de force* et du *Nez qui voque* comme prises de position exemplaires de l'écrivain périphérique », *Voix et images*, vol. 27, 1(79), automne 2001, pp. 103-112.

BIRON, Michel, *L'absence du maître*, Montréal, Presses de l'université de Montréal, coll. « Socius », 2000.

CAMBRON, Micheline, *Une société, un récit. Discours culturel au Québec (1967-1976)*, Montréal, L'hexagone, coll. « Essais littéraires », 1989.

CHASSAY, Jean-François, « La stratégie du désordre : une lecture de textes montréalais », *Études françaises*, vol. 19(3), hiver 1983-1984, pp. 93-103.

CHOUINARD, Marcel, « Réjean Ducharme : un langage violenté », *Liberté*, vol. XXII, 1, janvier-février 1970, pp. 103-130.

CLICHE, Anne-Élaine, *Le désir du roman (Hubert Aquin, Réjean Ducharme)*, Montréal, XYZ, coll. « Théorie et littérature », 1992.

DESCHAMPS, Nicole, « Histoire d'E. Lecture politique de la *Fille de Christophe Colomb* », *Études françaises*, vol. 11, 3-4, 1975, pp. 325-354.

GAUVIN, Lise, « La place du marché romanesque : le ducharmien », dans *Langagement. L'écrivain et la langue au Québec*, Montréal, Boréal, 2000.

GEROLS, Jacqueline, *Le roman québécois en France*, Montréal, Hurtubise HMH, Cahiers du Québec, coll. « Littérature », 1984.

HOTTE-PILON, Lucie, « Le jeu des noms dans l'œuvre romanesque de Réjean Ducharme », *Voix et images*, vol. XVIII, 1 (52), automne 1992, pp. 105-117.

LAURENT, Françoise, *L'œuvre romanesque de Réjean Ducharme*, Montréal, Fides, coll. « Approches », 1988.

LEDUC-PARK, Renée, « *La fille de Christophe Colomb* : la rouerie et les rouages du texte », *Voix et images*, (5), 1980, pp. 319-332.

MARCOTTE, Gilles, « Ducharme lecteur de Lautréamont », *Études françaises*, vol. XXVI, 1, printemps 1990, pp. 87-127.

MARCOTTE, Gilles, *Le roman à l'imparfait*, Montréal, La Presse, coll. « Échanges », 1976.

MARCOTTE, Gilles, « En arrière avec Réjean Ducharme », *Conjonctures. Revue québécoise d'analyse et de débat*, 26, automne 1997, pp 23-30.

McMILLAN, Gilles, *L'ode et le désode. Essai de sociocritique sur* Les enfantômes *de Réjean Ducharme*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Essais littéraires », 1995.

NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth, *Réjean Ducharme. Une poétique du débris*, Montréal, Fides, coll. « Nouvelles études québécoises», 2001.

PAVLOVIC, Diane, « Ducharme et l'autre versant du réel : Onomastique d'une équivoque », *Esprit créateur*, 23 (3), 1983, pp. 77-85.

VAILLANCOURT, Pierre-Louis (dir.), *Paysages de Réjean Ducharme*, Montréal, Fides, 1994.

VAN SCHENDEL, Michel, « Ducharme l'inquiétant », Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1967.

V. Œuvres littéraires citées

BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, éd. C. Pichois, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1975 [1857].

BEAUGRAND, Honoré, *La chasse-galerie*, Montréal, BQ, 1991.

BORGES, Jorge Luis, avec la collaboration de Margarita Guerrero, *Le livres des êtres imaginaires*, trad. Françoise Rosset, Gonzalo Estrada et Yves Péneau, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 2001.

CARROLL, Lewis, *De l'autre côté du miroir. La chasse au snark*, trad. Henri Parisot, Paris, coll. « L'âge d'or », 1969 [1872-1876].

FLAUBERT, Gustave, *Correspondance*, Tome I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1984[1838].

GAUVREAU, Claude, *Étal mixte et autres poèmes 1948-1970*, Montréal, L'Hexagone, 1993 [1948-1970].

HÉSIODE, *Théogonie - Les travaux et les jours – Le bouclier*, trad. Paul Mazon, Paris, Les Belles Lettres, coll. des universités de France, 1928[VIIIe s. av. J.-C.].

LAUTRÉAMONT, *Œuvres complètes, Les Chants de Maldoror. Lettres. Poésies I et II*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1973 [1869].

LEIRIS, Michel, *Mots sans mémoire*, Paris, Gallimard, 1969.

MALLARMÉ, *Œuvres complètes*, Tome II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1998 [1878].

MICHAUX, Henri, *L'espace du dedans. Pages choisies (1927-1959),* Paris, Gallimard, 2000 [1966].

MICHELET, Claude, *Des grives aux loups*, Paris, Robert Lafond, coll. « Presses Pocket », 1996 [1979].

PERRAULT, Charles, *Contes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1981 [1697].

PÉTRARQUE, *Invectives*, trad. Rebecca Lenoir, Grenoble, Jérôme Millon, 2003 [1355].

RABELAIS, François, *Œuvres*, *Le Quart livre*, Paris, Fernand Roche, 1929 [1552].

RACINE, Jean, *Andromaque*, dans *Œuvres complètes I. Théâtre – Poésie*, Présentation, notes et commentaires de Raymond Picard, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1950 [1967].

RÉQUICHOT, Bernard, *Écrits divers. Journal-Lettres-Textes épars. Faustus – Poèmes – 1951-1961*, Toulouse, Presses du réel, coll. « Les Abattoits », 2002 [1955-1961].

ROSTAND, Edmond, *Cyrano de Bergerac*, Paris, Garnier-Flammarion, 1989 [1897].

SARTRE, Jean-Paul, *La nausée*, Pais, Gallimard, coll. « Folio », 1938.

QUENEAU, Raymond, *Le Dimanche de la vie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2003 [1952].

VALÉRY, Paul, *Rhumbs, Tel Quel, Œuvres, t. II,* Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1960.

VERLAINE, Paul, *Parallèlement. Invectives,* Paris, Cluny, 1963 [1893].

VI. Ouvrages théoriques sur l'invective et la violence verbale

A) Théorie de l'énonciation et du discours social

BEAUMATIN, Eric et GARCIA, Michel, Actes du colloque *L'invective au Moyen Âge*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1995.

BENVENISTE, Emile, *Problèmes de linguistique générale*, T.1, Paris, Gallimard, 1966.

BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, T.2, Paris, Gallimard, 1974 [1966].

BRES, Jacques, *Récit oral et production d'identité sociale*, Université de Montpellier, Praxiling, 1993.

CABANTOUS, Alain, *Histoire du blasphème en Occident*, Paris, Albin Michel, 1998.

CAILLOIS, Roger, *L'Homme et le sacré*, Paris, Gallimard, 1950.

CHAREST, Gilles, *Le livre des sacres et blasphèmes québécois*, Montréal, L'Aurore, 1974.

CLASTRES, Pierre, *La Société contre l'État : recherches d'anthropologie politique*, Paris, éd. de Minuit, coll. « Critique », 1974.

DRESCHER, Martina, « Eh Tabarnouche c'était bon. Pour une approche communicative des jurons en français québécois », dans *Cahiers de praxématique*, 34, 2000, pp. 133-160.

DELUMEAU, Jean, *Injures et blasphèmes*, Paris, Imago, coll. « Mentalités », 1989.

DOUGLAS, Mary, *De la souillure : essai sur les notions de pollution et de tabou*, trad. Anne Guérin, Paris, Maspero, 1971.

FLAUX, Nelly, « L'antonomase du nom propre ou de la mémoire du référent », *Langue française*, 92, décembre 1981, pp. 26-45.

FROMM, Erich, *La passion de détruire. Anatomie de la destructivité humaine*, trad. Théo Carlier, Paris, éd. Robert Laffont, 1973.

GUILBERT, Louis, *La créativité lexicale*, Paris, Larousse, 1975.

GUIRAUD, Pierre, *Les Gros mots*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je », 1975.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, coll. « Linguistique », 1980.

LEVI-STRAUSS, Claude, *Le Cru et le cuit,* Paris, Plon, 1964.

MAFFESOLI, Michel, *Essais sur la violence banale et fondatrice*, Paris, Librairie des méridiens, 1984.

PICHETTE, Jean-Pierre, *Le Guide raisonné des jurons*, Montréal, Quinze, 1980.

RABATE, Dominique, *Poétiques de la voix*, Paris, José Corti, coll. « Les essais », 1999.

ROUAYRENC, Catherine, *Les gros mots*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je », 1996.

VINCENT, Diane, *Pressions et impressions sur les sacres au Québec*, Montréal, Office de la langue française, 1982.

WINDISCH, Uli, *Le K-O verbal: la communication conflictuelle*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1987.

B) Rhétorique, pragmatique et psychanalyse

ANGENOT, Marc, *La parole pamphlétaire*, Paris, Payot, 1982.

AMOSSY, Ruth, *L'argumentation dans le discours*, Paris, Nathan, 2000.

AMOSSY, Ruth et ROSEN, Elisheva, *Les discours du cliché*, Paris, Sedes / CDU, 1982.

AUSTIN, John Langshaw, *How to do things with words*, Cambridge, Harvard University Press, 1975 [1962].

DECLERCQ, Gilles, Michel MURAT et Jacqueline DANGEL, *La Parole polémique*, Paris, Champion, 2003.

DUCROT, Oswald, *Dire et ne pas dire. Principes de sémantique linguistique*, Paris, Hermann, coll. « Savoir : Sciences » 1991 [1980].

FREUD, Sigmund, *Totem et Tabou : interprétation par la psychanalyse de la vie sociale des peuples primitifs*, trad. Serge Jankélévitch, Paris, Payot, 1965 [1913].

FREUD, Sigmund, *Nouvelles conférences sur la psychanalyse*, trad. Anne Berman, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1978 [1936].

FREUD, Sigmund, *L'inquiétante Étrangeté et autres essais*, trad. Bertrand Féron, Gallimard, Paris, 1985 [1933].

FREUD, Sigmund, *L'homme Moïse et la religion monothéiste : trois essais*, trad. Cornélius Heim, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1986 [1934].

FREUD, Sigmund, *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, trad. Denis Messier, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1988 [1905].

HAMON, Philippe, *L'ironie littéraire : essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, 1996.

HUSTON, Nancy, *Dire et interdire : éléments de jurologie*, Paris, Payot, 1980.

LACAN, Jacques, *Écrits*, Paris, Le Seuil, 1966.

LACAN, Jacques, *La relation d'objet*, séminaire, liv. IV, Paris, Le Seuil, 1994 [1950-1980].

LAGORGETTE, Dominique et LARRIVEE, Pierre (dir.), « Les insultes : approches sémantiques et pragmatiques », *Langue française*, 144, décembre 2004.

LARGUÈCHE, Évelyne, *L'effet injure. De la pragmatique à la psychanalyse*, Paris, Presses Universitaires de France, 1983.

MILNER, Jean-Claude, *De la syntaxe à l'interprétation. Quantités, Insultes, Exclamations*, Paris, Le Seuil, 1978.

RUWET, Nicolas, *Grammaire des insultes et autres études*, Paris, Le Seuil, 1982.

VII. Ouvrages et articles sur l'esthétique littéraire et ouvrages philosophiques

ARENDT, Hannah, *Vies politiques*, trad. Eric Adda, Jacques Bontemps, Barbara Cassin, Didier Don, Albert Kohn, Patrick Lévy et Agnès Oppenheiner-Faure, Gallimard, coll. « TEL », Paris, 1997 [1951-1955].

ARISTOTE, *Les réfutations sophistiques*, trad. Louis-André Dorion, Librairie philosophique J. Vrin et Presses de l'Université Laval, coll. « Histoire des doctrines de l'antiquité classique », 1995 [IVe s. av. J.-C.].

ALPHANT, Marianne et LÉGER, Nathalie (dir.), *R/B*, exposition présentée au Centre Pompidou, Galerie Z, 27 nov. 2002-10 mars 2003, Paris, Le Seuil, Centre Pompidou, Imec, 2002.

ARTAUD, Antonin, *Œuvres complètes*, Tome V, Paris, Gallimard, 1979.

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, trad. Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1978.

BARTHES, Roland, *Œuvres complètes II. Livres. textes, entretiens. 1962-1967*, Paris, Le Seuil, 2002.

BARTHES, Roland, *Œuvres complètes III. Livres. textes, entretiens. 1968-1971*, Paris, Le Seuil, 2002.

BARTHES, Roland, *Œuvres complètes IV. Livres. textes, entretiens. 1972-1976*, Paris, Le Seuil, 2002.

BARTHES, Roland, *Œuvres complètes V. Livres. textes, entretiens. 1977-1980*, Paris, Le Seuil, 2002.

BATAILLE, Georges, *Essais de sociologie*, dans *Œuvres complètes II. Écrits posthumes 1922-1940*, Paris, Gallimard, 1970.

BATAILLE, Georges, *L'expérience intérieure,* dans *Œuvres complètes V. La somme athéologique Tome I*, Paris, Gallimard, 1973.

BEAUVOIR, Simone de, *Le deuxième sexe, I*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2002 [1949].

BLANCHOT, Maurice, *Le pas au-delà*, Paris, Gallimard, 1973.

DÄLLENBACH, Lucien, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Poétique, Le Seuil, Paris, 1977.

DEGUY, Michel, *Choses de la poésie et affaire culturelle*, Paris, Hachette, 1986.

DEGUY, Michel, *La poésie n'est pas seule*, Paris, Le Seuil, 1987.

DEGUY, Michel, *La raison poétique*, Galilée, coll. « La philosophie en effet », Paris, 2000.

DEGUY, Michel, « Non au ''rendez-vous des poètes'' », dans *Po&sie*, 92, Belin, Juin 2000, pp. 151-152.

DERRIDA, Jacques, *L'écriture et la différence*, Paris, Le Seuil, coll. « Points », 1967.

DERRIDA, Jacques, « Un témoignage donné… », *Questions au judaïsme*, recueil d'entretiens menés par É. Weber, Paris, Desclée de Brouwer, coll. « Micrah », 1996.

DERRIDA, Jacques, *Demeure. Maurice Blanchot*, Paris, Galilée, coll. « Incises », 1998.

GENETTE, Gérard, *Figure III*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 1972.

GENETTE, Gérard, *Figure IV*, Le Seuil, coll. « Poétique », Paris, 1999.

HÉRACLITE, B LXXX, *Les présocratiques*, éd. établie par Jean-Paul Dumont avec la collaboration de Daniel Delattre et de Jean-Louis Poirier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988 [VIe s. av. J.-C.].

JAKOBSON, Roman, *Huit questions de poétique*, Paris, Le Seuil, coll. « Points », 1977 [1919-1970].

JANOUCH, Gustav, *Conversations avec Kafka*, trad. Bernard Lortholary, Maurice Nadeau, Paris, 1988 [1968].

JARRETY, Michel, *Valéry devant la littérature : mesure de la limite*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Écrivains », 1991.

MANGANELLI, Giorgio, *Le bruit subtil de la prose,* trad. Dominique Férault, Paris, Le promeneur, 1997.

MOUSSARON, Jean-Pierre, *La poésie comme avenir. Essai sur l'œuvre de Michel Deguy,* éd. Le Griffon d'argile, coll. « Trait d'union », Québec, et PUG, Grenoble, 1992.

MOUSSARON, « L'esprit de la lettre », dans MALLET, Marie-Louise et MICHAUD Ginette (dir.), *Derrida*, Paris, Cahiers de L'Herne, 2004.

MOUSSARON, Jean-Pierre, *Limites des Beaux-Arts I. À défaut – la littérature*, Galilée, coll. « La philosophie en effet », Paris, 1999.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm, *Par-delà bien et mal : prélude d'une philosophie de l'avenir*, *Par-delà bien et mal : prélude d'une philosophie de l'avenir*, dans *Œuvres philosophiques complètes*, trad. Cornélius Heim, Paris, Gallimard, 1971 [1885].

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm, *Vérité et mensonge au sens extra-moral*, dans *Œuvres complètes I. Écrits posthumes (1870-1873),* trad. M. Haar et M.B. de Launay, Paris, Gallimard, 1975.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm, *Aurore. Pensées sur les préjugés moraux*, dans *Œuvres complètes IV. Fragments posthumes (1880-1881)*, trad. Julien Hervier, Paris, Gallimard, 1980.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm, *Le cas Wagner : suivi de Nietzsche contre Wagner*, trad. Jean-Claude Hémery, Paris, éd. du Trident, 1988 [1888].

PLATON, *Œuvres complètes II.*, trad. Léon Robin avec la collaboration de M. J. Moreau, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1950 [Ve s. av. J.-C.].

RIFFATERRE, Michael, *Essais de stylistique structurale*, Flammarion, Paris, 1971.

ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris, éd. de Minuit, 1963.

ROUYER, Philippe, *Le cinéma gore. Une esthétique du sang*, Paris, Cerf, coll. « ART », 1997.

SARTRE, Jean-Paul, *L'être et le néant*, Paris, Gallimard, 1943.

SIRVENT, Michel, « Représentation de l'espace et espace de la représentation (sur l'incipit de l'*Observatoire de Cannes* de Ricardou) », dans *Dalhousie French Studies*, vol. 35, Summer 1996, pp. 95-107.

STEVENSON, Robert Louis, *Essais sur l'art de la fiction*, trad. France-Marie Watkins et Michel Le Bris, Paris, La Table ronde, 1988 [1888].

TODOROV, Tzvetan, *Théorie de la littérature : textes des formalistes russes*, trad. Tzvetan Todorov, Paris, Le Seuil, 1965.

VARGA, A. Kibedi, *Les constantes du poème. Analyse du langage poétique*, Picard, coll. « Connaissance des langues », Paris, 1977.

WAUGH, Patricia, *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, New accents, Methuen& co., New York, 1984.

Dictionnaires

CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1982.

DUPRIEZ, Bernard, *Les procédés littéraires*, Paris, éd. 10/18, 1984.

ÉDOUARD, Robert, *Dictionnaire des injures*, Paris, Tchou, 1967.

ENCKELL, Pierre, *Dictionnaire des jurons*, Paris, Presses universitaires de France, 2004.

FONTANIER, Pierre, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977.

NODIER, Charles, *Dictionnaire des onomatopées*, Mauvezin, T.E.R. (Trans-Europ-Repress), 1984 [1808→1828].

REY, Alain (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2000.

VIGERIE, Patricia, *Dictionnaire des gros mots*, Lausanne, Favre, 2004.

□