

# LE SCHÉMA DE LA PEUR: PHOBIE, ANGOISSE ET ABJECTION DANS *VOYAGE AU BOUT DE LA NUIT* DE CÉLINE\*

Jacques Fontanille  
Université de Limoges

## 0. Introduction

La sémiotique narrative, élaborée à partir des récits mythiques et folkloriques, notamment ceux étudiés par Cl. Lévi-Strauss et par W. Propp, repose pour l'essentiel sur le schéma de la quête, dont le ressort principal est la tension créée par le caractère désirable de l'objet, au sein d'un univers de valeurs stable ou en construction, qui sert d'arrière-plan pour le parcours des sujets.

D'autres schémas narratifs sont envisageables, et en particulier ceux qui rendraient compte de la phobie, au sein d'un univers de valeurs instable ou en décomposition. La question qui se pose pourrait être cavalièrement résumée ainsi: l'absurde a-t-il un sens et procure-t-il une forme reconnaissable au discours? Et la question corollaire, ici même: la fuite est-elle organisée, comme la quête, en un schéma canonique?

En conclusion de son Avant-Propos pour *Les passions de l'asthme*, Greimas écrivait:

Il ne s'agit pas de la peur de la mort, comme le dirait le moraliste, mais de la peur toute bête, cette "finalité sans fin", rarement évoquée en sémiotique (...). Voilà ce qui pourrait servir de point de départ pour une *sémiotique de la phobie*, qui aurait droit à

---

\* Este texto ha sido presentado en las V Jornadas Internacionales de Semiótica, *Las pasiones del espectador*, organizadas en diciembre de 1993, en Bilbao, por la Asociación Vasca de Semiótica (A.V.S.), bajo el cuidado de J.M. Nadal y S. Zunzunegui. El artículo nos es cedido por la A.V.S., que lo publicará, en las actas, en castellano.

occuper, dans la sémiotique de l'action, une place comparable à celle de la "phobie", où le vouloir tensif serait couplé avec la crainte "détensive", tant il est vrai que l'homme agit aussi souvent par peur que par désir, par peur d'avoir peur que par méta-vouloir<sup>1</sup>.

Le *Voyage au bout de la nuit*<sup>2</sup> de Céline paraît particulièrement approprié pour mener à bien ce programme, dans la mesure où la peur n'est pas seulement ici un sentiment, un effet passionnel localisé, mais toute "une forme de vie", qui comporte une dimension esthétique, éthique, et informe le discours grâce à un schéma narratif et pathémique.

## I. L'effondrement des formes canoniques

### *Le pullulement informe*

L'univers de la peur se met en place, dans *Le Voyage...*, sur le fond de l'effondrement des formes canoniques et des univers de valeur constitués. Les organisations figuratives obéissent pour commencer au processus général de *morcellement de l'être*.

La hantise de la matière, chez Céline, est une hantise de l'informe, du visqueux et du lourd. Le vivant régresse vers la bestialité, mais sous la forme d'un bestiaire intimement lié à la matière, voire se confondant avec elle; larves, asticots, chenilles, fourmis, puces et punaises se présentent toutes à la fois comme "vermine" (/maladie/, /dysphorie/) et comme "pullulement" (/agitation/, /multitude/). Ainsi, l'Afrique est-elle décrite comme

une immense réserve pullulante de bêtes et de maladies (p. 191).

Dans cette multitude que le mouvement rend insaisissable, le principe d'identité est remis en question, le /vivant/ ne peut être appréhendé que dans la perspective (inaccessible) de l'exhaustivité et donc, par dénombrement. L'épisode de l'arrivée à New-York est à cet égard particulièrement significatif, puisque Bardamu occupe dans l'administration de la quarantaine les fonctions de "compte-puce": il compte, classe, établit des statistiques.

En outre, les éléments naturels se combinent de telle sorte qu'ils participent eux aussi de cette pluralisation informe, occupant l'espace en une expansion indéfinie. C'est ainsi que le soleil est pulvérulent (/feu+terre/), et que la pluie est un véritable dissolvant qui produit de la boue (/eau+terre/):

Ce qui avait l'air d'une roche n'est plus aujourd'hui que flasque mélasse (p. 226).

Je m'effiloçais comme j'avais vu déjà s'effiloche ma case au vent d'Afrique parmi les déluges d'eau tiède (p. 254).

Le terme complexe, associant deux éléments naturels contraires, est, de fait, le résultat d'une décomposition qui conduit à la mort; dès lors, le motif du "mélange" – "une marmelade de symptômes" (p. 534), "la grande marmelade des hommes dans la ville" (p. 268), ou "la bouillabaisse des zones" – sera toujours associé à la déperdition et à la dérélition.

Du point de vue d'un sujet perceptif qui s'efforce de distinguer des figures dans son environnement, le terme complexe se présente comme un obstacle figuratif; si le mélange est

1.- "Quand le souffle ne manque pas", p. V, Avant-Propos à Jacques Fontanille, "Les passions de l'asthme", *Nouveaux Actes Sémiotiques*, 6, Limoges, PULIM, 1989.

2.- Toutes nos références seront celles de l'édition Gallimard, collection FOLIO (n.° 28).

## LE SCHÉMA DE LA PEUR

indissociable, le sujet échoue; si les éléments du mélange peuvent être pondérés, en vue de définir une dominante, le sens de la perception est sauvé; si le mélange peut être trié, le sujet parvient à la connaissance figurative. C'est dire que le mélange auquel se ramènent la plupart des figures chez Céline est un obstacle infranchissable au faire perceptif du sujet, dans la mesure où le mouvement interne de la matière animée, cette dispersion irréductible dans la cohésion du mélange, interdit l'opération de tri.

La pluralisation, le morcellement de l'être au plan figuratif, la décomposition matérielle sont le produit d'une visée qui achoppe à construire le sens du monde: le flux perceptif s'impose comme déroulement vers une fin inéluctable; le "remplissement" de contenu est impossible, car la croyance est perdue; le principe d'identité est suspendu, seule l'exhaustivité est pensable dans cet univers, mais reste inaccessible. Par conséquent, le seul "sens" auquel on ait accès est celui de la fin, du "bout" des choses en voie de décomposition; dans l'impossibilité de retrouver la cohésion du monde visé, le sujet n'en peut qu'attendre la dissolution définitive.

### *La désillusion*

Cet effondrement figuratif et fiduciaire doit être rapproché de *la désillusion* qui frappe tous les systèmes de valeurs. De fait, puisque le sens n'est que celui d'un "bout", et non d'un "but", puisque la perception achoppe à construire des objets fiables, le trait aspectuel /terminatif/ ne peut pas garantir d'éventuelles valeurs investies dans les objets, mais se substitue au contraire à tous les systèmes de valeurs en les compromettant définitivement.

Comme dans la philosophie cynique, toutes les valeurs communément admises sont récusées ou désuublimesées: l'amour, c'est "l'éternité à la portée des caniches"; quand on parlait de la patrie à Bardamu, il "pensai[t] irrésistiblement à [s]es tripes" (p. 88); politique, science, honneur, carrière, etc., tout est dévalué et refusé. Il ne reste finalement qu'à espérer une fin (le seul "but") heureuse:

Le bonheur sur terre, ça serait de mourir avec plaisir, dans du plaisir (p. 479).

Le monde de Céline est le règne de la nécessité biologique, celle qui fait de l'homme un "enclos de tripes tièdes et mal pourries". Or la signification discursive (celle de la quête et du sens plein) ne pourrait émerger que d'une rupture avec la nécessité naturelle: si le sujet humain se résume à son ventre et à ses tripes, il lui est, de fait, difficile de s'arracher aux nécessités du monde physique.

### *L'expérience de la guerre et du même*

La guerre, prototype de toutes les horreurs du monde, est présentée comme la cause principale de l'effondrement des formes canoniques du sens de la vie. Le motif de la guerre connaît une véritable dissémination métaphorique tout au long du roman, dont il constitue en somme une des isotopies thématiques principales. Quel que soit le motif figuratif, il est susceptible d'une interprétation sur l'isotopie de la guerre; à propos de la vie à Paris, de retour du front:

Notre paix hargneuse faisait dans la guerre même ses semences (p. 97);

à propos d'un officier agressif, sur l'Amiral Bragueton:

Cet homme me faisait l'effet d'un morceau de la guerre qu'on aurait remis brusquement devant ma route, entêté, coincé, assassin (p. 156);

à propos de la vie en Afrique:

S'en tirer dans ces conditions-là devient une oeuvre authentique de préservation. Carnaval le jour, écumeoire la nuit, la guerre en douce (p. 167);

à propos, enfin, de Détroit:

On cède au bruit comme on cède à la guerre [on baisse la tête et on ne pense plus à rien] (p. 288).

Toute expérience de l'horreur, de la mort, de la haine, de l'avilissement et de la solitude aura par conséquent quelque trait commun avec celle de la guerre, qui les synthétise toutes.

Du point de vue qui nous occupe maintenant, celui de l'effondrement des formes canoniques, la guerre et toutes les formes de l'horreur représentent le retour en force du "même". Mais il ne s'agit pas du "même" sur un fond d'altérité, qui viendrait en quelque sorte restaurer le principe d'identité et un semblant de cohésion; il s'agit au contraire du "même" qui suspend toute différence. La guerre est, à cet égard, le motif qui engendre la plus grande *équivalence*, notamment par régression de l'/humain/ à l'/animal/. Cette équivalence est particulièrement sensible dans la métaphore stéréotypée de l'abattoir:

L'adjudant gardait les animaux humains pour les grands abattoirs qui venaient d'ouvrir (p. 52),

ou dans la juxtaposition de scènes concernant respectivement des humains et des animaux: un colonel éventré mis en parallèle avec les viandes saignantes de l'intendance (pp. 31-32); le jeune Bébert mourant, rapproché d'un cochon qu'on égorge (p. 368).

La répétition des mêmes épisodes, bâtis sur le même schéma (arrivée, crise, fuite), la ressemblance entre les lieux, toujours assimilés les uns aux autres (les champs de bataille, l'Afrique, New-York, Détroit, Paris) sont elles aussi *productrices du "même"*, de sorte que le fil du discours, au lieu d'affermir des contrastes porteurs du sens d'un parcours, ne fait, tout au contraire, que les réduire progressivement, en même temps que se réduit l'espoir que quelque chose puisse changer.

Dès lors, il n'est pas étonnant que les parcours eux-mêmes engendrent le "*pareil au même*": d'un côté, les parcours figuratifs aboutissent tous, comme on l'a vu, à l'informe et à l'indistinct, caractéristiques de la décomposition des états de choses; d'un autre côté, la dégradation narrative, schéma sur lequel nous reviendrons, produit elle aussi du "même":

On finit tous d'ailleurs par se ressembler après un certain nombre d'années, qu'on n'a pas réussi: dans les fossés de la grande déroute, un "lauréat de la faculté" vaut un "prix de Rome" (p. 353).

Ce serait donc encore la perspective de la fin et de la mort qui engendrerait cette "grande équivalence"; l'échec individuel n'étant qu'un cas particulier de la dégradation générale qui conduit à la mort, les ratés, comme de futurs cadavres, finissent pas se ressembler.

#### *La sémiologie de l'absurde*

On comprend que, dans ces conditions, *la fonction sémiotique* elle-même ait quelque peine à s'établir. Du côté de l'expression, le sujet de la perception est envahi par une prolifération de matière animée; du côté du contenu, il ne dispose que d'un être morcelé, contingent, inutile et vain.

## LE SCHÉMA DE LA PEUR

Ce serait, littéralement, la sémosis de l'absurde<sup>3</sup>, entre "tout" (pour l'expression) et "rien" (pour le contenu). Ici, le "tout", c'est le régime revendiqué par l'énonciation au plan de l'expression ("Il faudra tout raconter", p. 38), et le "rien", c'est le régime du contenu et de la fiction narrative: contingence, marche vers le néant, la nuit et la mort.

L'absurde se caractérise par le déséquilibre entre les deux plans de la sémosis: la pléthore figurative du monde matériel ne délivre que le vide et la mort comme contenu. Tout l'univers figuratif de Céline (lourdeur, engluement, prolifération végétale ou humaine) manifeste cette pléthore face à l'inconsistance de l'être et du faire qu'elle serait censée exprimer.

De ce fait, l'inutilité et la contingence frappent également le monde et le sujet; le monde:

Nous aurions pourtant dû comprendre ce qui se passait. Des vagues incessantes d'être inutiles viennent du fond des âges, mourir tout le temps devant nous, et cependant on reste là à espérer des choses... (p. 525);

et le sujet:

La grande fatigue de l'existence... cet énorme mal qu'on se donne... pour ne pas être simplement profondément soi-même, c'est-à-dire immonde, atroce, absurde... (id.).

Dans la visée "absurde", le champ de présence du sujet est envahi par des "vagues" de protention qui viennent mourir au plus près de lui, de sorte que l'acte déictique ne peut s'accompagner d'aucun remplissement: le flux du vivant est mort avant d'arriver à lui, et cette mort l'atteint et le sémantise. De la contingence du monde visé se déduit celle du sujet qui le vise, provoquant ainsi un "affaïssement protensif" généralisé.

### II. La solitude

La solitude, qui caractérise aussi bien Bardamu en tant qu'acteur que Bardamu en tant que narrateur, se présente dans le *Voyage* comme l'incapacité à établir une intersubjectivité porteuse de sens. D'un côté, les communautés engendrées par les pratiques sociales collectives sont décomposées par la violence; de l'autre, le sujet ne parvient à entrer en relation avec autrui que sur le mode de la peur, que ce soit la peur inspirée par le semblable, ou la peur partagée avec lui.

#### *Des communautés menacées*

Toutes les communautés conventionnelles, reposant sur les rôles socio-thématiques figés des acteurs, sont minées par la haine et la violence. L'appartenance au genre humain, pour commencer:

C'est des hommes et d'eux seulement qu'il faut avoir peur, toujours (p. 26).

Il s'en suit que c'est toujours dans les groupes constitués, au plus près du sujet, que la haine est la plus violente. À la guerre, il faut craindre le gendarme qui guette les déserteurs et les défaitistes, plus que l'ennemi lui-même. Sur l'Amiral Bragueton, au cours du voyage vers l'Afrique, c'est encore les semblables (les autres voyageurs) dont il faut se méfier, puisqu'ils sont d'autant plus enclins à haïr qu'ils sont plus proches. L'unanimité de la violence contre le nouveau bouc émissaire est ici décrite dans les mêmes termes que ceux utilisés pour la décomposition matérielle:

3.- Telle qu'on a pu la reconnaître chez Ionesco, dans "L'absurde comme forme de vie", J. Fontanille, *Les formes de vie*, J. Fontanille, éd., R.S.S.I., vol. 13, n.° 1-2, 1993.

le contenu humain du navire s'est coagulé dans une massive ivrognerie... la grouillante cruauté de mes frères (pp. 148-49).

La haine convertit en somme la "communauté des chairs" de Husserl en mass grouillante et mortifère de matière animée.

On assiste donc à la dégradation systématique de toutes les communautés établies, la haine interdisant en somme à tout actant collectif socialement constitué et thématiquement de pouvoir soutenir le sens du récit; par ailleurs, une autre intentionnalité se dessine, inventée à partir de la peur, qui permettra justement d'échapper à ces actants collectifs destructeurs.

L'association entre le motif de la décomposition matérielle et celui de la décomposition des communautés socio-culturelles n'est pas le fruit du hasard ou d'une simple métaphore passagère. Dans *Le Voyage*, la généralisation de la violence et de la haine est le corrélat de l'approche de la fin: la haine est à l'actant collectif ce que le morcellement informe et grouillant de la matière est aux univers figuratifs, et elle engendre le même mélange, intenable et pourtant indissociable.

Lorsqu'il évoque le caractère vindicatif des coloniaux ("déjà tout remplis d'asticots"), Céline le décrit comme une forme d'agonie:

Dans cette étuve mijotante, le suint de ces êtres ébouillantés se concentre... va les faire gémir comme des agonisants; ils s'accrochent, mordent, lacèrent... (p. 154).

La violence apparaît alors comme le produit (actantiel et modal) de la décomposition figurative (sous l'action quasi chimique de la chaleur), qui est une expression du mouvement de toutes choses vers la mort. Plus clair encore est le sort des vieillards de l'hospice, qui consacrent les faibles énergies qui leur restent à se détruire et à se haïr:

Plus un seul atome qui ne fût strictement méchant (p. 117).

Chez les coloniaux eux aussi le "reste d'énergie" est dépensé en haine:

Ainsi les rares énergies qui échappaient au paludisme, à la soif, au soleil, se consumaient en haines si mordantes, si insistantes, que beaucoup finissaient par en crever sur place (p. 166).

Ce serait ici la situation inverse qui serait évoquée: la haine épuise les dernières forces des sujets, et les entraîne dans la mort. La violence serait donc la forme ultime du pouvoir-faire en fin de parcours; dans un mécanisme d'auto-engendrement et d'auto-intensification caractéristique des univers passionnels, d'un côté l'approche de la mort, la maladie ou l'épuisement transforment les dernières forces en forces de destruction, et de l'autre, l'exercice de la haine accélère le processus et entraîne la mort par dépérissement.

Il n'y aurait en somme, dans cet univers, que deux rôles à la disposition des acteurs: d'un côté, haïr autrui et le poursuivre de sa haine, au risque d'accélérer sa propre fin; de l'autre, être haï, et fuir, avec quelques chances de retarder l'échéance<sup>4</sup>.

4.- La généralisation de la haine est bien le "ciment" social qui donne son sens au parcours individuel de la fuite. Deux détails permettent de mesurer à quel point cette haine a une valeur isotopante, et apparaît nécessaire à la logique narrative et passionnelle du *Voyage*. Le premier: Bardamu regrette l'absence de concierges à New-York car ils sont les agents distributeurs les plus communs de la haine au quotidien:

À New-York, on se trouve atrocement dépourvu de ce piment vital, bien mesquin et vivant, irréfutable, sans lequel l'esprit étouffe et se condamne à ne plus médire que vaguement et bafouiller de pâles calomnies. Rien qui morde, vulnère, incise, tracasse, obsède, sans concierge, et vienne ajouter certainement à la haine universelle... (p. 271).

Le second: il justifie sa vocation médicale par le fait que les malades et les mourants sont moins dangereux que les bien portants (p. 388).

*Le partage de la peur*

L'établissement de la communauté intentionnelle, (c'est-à-dire) d'un partage intersubjectif du sens, est particulièrement problématique dans *Le Voyage*, où la difficulté prend la forme plus convenue de la solitude du personnage principal. Mais, comme la signification du roman s'organise autour du point de vue de ce personnage, sa solitude foncière affecte les fondements mêmes de l'intentionnalité du discours.

Être solitaire, pour Bardamu, c'est tout d'abord être et se sentir le seul d'un genre ou d'une espèce. Au cours de l'épisode guerrier, il en vient à se demander, devant le spectacle de la tuerie généralisée:

Serais-je le seul lâche sur la terre? (p. 24).

Étais-je le seul à avoir l'imagination de la mort dans ce régiment? (p. 30).

Dès lors, il est tenté de chercher son *alter ego* parmi ses camarades d'infortune:

J'en aurais bien fait mon frère peureux de ce garçon-là! Mais on n'avait pas le temps de fraterniser non plus (p. 25).

Il le trouve enfin lorsque Robinson<sup>5</sup>, sort de l'ombre (pp. 58-59): le dialogue s'établit sur le fond de leur peur et de leur lâcheté commune, et ils ébauchent des projets de désertion.

L'instauration de cette communauté intentionnelle est nécessaire pour que la fuite commence, et, plus fondamentalement, pour que les actions du personnage soient prises en compte comme les étapes d'un programme de fuite. Le parcours phobique, en tant que parcours intentionnel, est donc déclenché par cette "intersubjectivité de la peur":

On est retourné chacun dans sa guerre. Et puis il s'est passé des choses et encore des choses qu'il n'est pas facile de raconter à présent, à cause que ceux d'aujourd'hui ne les comprendraient déjà plus... (p. 66).

On notera ici que, pour la première fois dans le roman, le narrateur peut envisager (prospectivement) la suite des événements comme une "somme" à raconter, et plus seulement (rétrospectivement) comme un:

Ça a débuté comme ça (p. 15).

Cette première phrase du roman ne marque que la première phase d'un processus qui n'est pas encore identifié, et dont l'énonciation ne peut être accomplie que sous la forme d'un déictique sans contenu (le "ça"), par lequel le sujet détermine sa position rétrospective (grâce au passé composé), en attente d'un "remplissement intentionnel"; la somme des "choses à raconter" vient donc ensuite remplir la forme vide du récit.

L'importance de la première rencontre avec Robinson est telle que, dans l'enchaînement discursif des faits, elle occulte la blessure concomitante de Bardamu, qui est l'objet d'une ellipse (entre les pages 66 et 67), et devient dès lors une simple opportunité pour engager le programme de fuite. La reconnaissance d'un "frère peureux" donne son sens à la blessure de Bardamu (comme modalisation favorable), et lui ôte du même coup son caractère d'accident dramatique (comme modalisation défavorable).

5.- Le nom de Robinson évoque bien sûr le personnage de Defoe, dont on se rappelle que lui aussi n'a pu donner un sens à sa nouvelle vie qu'à partir du moment où il a pu la partager avec Vendredi; c'est du moins de cette manière que Tournier interprète l'aventure dans *Vendredi ou les limbes du Pacifique*.

L'établissement de la communauté intentionnelle prend la place, à l'égard du parcours de la peur, de ce qui serait ailleurs un "contrat". La *condition intersubjective* est le cas général; le *contrat* en est une forme figée particulière. En l'absence de système de valeurs établi, et dans la mesure où il s'agit d'un parcours régi de bout en bout par un rôle pathémique, la condition intersubjective prend la forme élémentaire et tensile d'une "intropathie"<sup>6</sup>. Tout au long du roman, Bardamu cherchera d'autres compagnons pour partager avec eux son voyage dans la nuit de la peur. Au moment de la tentative d'assassinat de la vieille Henrouille, il croit en avoir trouvé quelques uns:

Maintenant qu'il nous avait rejoint dans notre angoisse, il ne savait plus trop comment faire, le curé, pour avancer à la suite de nous quatre dans le noir. Un petit groupe. (...) On était maintenant du même voyage. (...) On arriverait au bout ensemble et alors on saurait ce qu'on était venu chercher dans l'aventure (p. 430).

Mais, peu à peu, tous lâchent prise avant la fin, et Bardamu se retrouve à nouveau seul, après une dernière tentative pour renouer avec la fille Henrouille:

On s'était bien compris autrefois avec la fille Henrouille... Pendant longtemps. Mais maintenant, elle était plus assez bas pour moi, elle pouvait pas descendre. (...) Elle pouvait plus descendre jusque là où j'étais moi... (p. 579).

Et c'est ainsi que Bardamu se retrouve seul devant son récit à faire, devant la lourde tâche de donner du sens à ce voyage.

#### *L'énonciateur survivant*

La solitude est aussi, dans le *Voyage*, celle d'un énonciateur thématiqué comme "survivant". Bardamu commence à raconter dans le roman même, à côté du cadavre de Robinson, pour répondre aux questions d'un gendarme: le récit est tout d'abord la déposition d'un témoin direct des événements. Mais, à hauteur du roman tout entier, ce témoin a vécu les mêmes aventures et traversé les mêmes périls que Robinson: à la guerre, en Afrique, en Amérique, dans la banlieue parisienne avec la famille Henrouille, et enfin dans les bras de la dangereuse Madelon<sup>7</sup>. A la différence de Robinson, et de tous ceux qui, occasionnellement rencontrés, ont aussitôt définitivement disparu, Bardamu a survécu. Et c'est en sa qualité de survivant qu'il peut témoigner et raconter, et qu'il a la compétence pour le faire; il puise notamment une part de sa crédibilité dans le fait qu'il a lui-même traversé les événements qui ont conduit à la mort d'autrui, et dont, seul, il est sorti indemne. La *compétence à retarder la mort* se convertit alors en *compétence pour dire la mort*:

Cette espèce d'agonie différée, lucide, bien portante, pendant laquelle il est impossible de comprendre autre chose que des vérités absolues, il faut l'avoir endurée pour savoir à jamais ce qu'on dit (p. 72).

Mais l'acquisition de cette compétence se fait au prix du renoncement à toute dignité, au prix du mensonge et de l'abjection qui isole définitivement le sujet de toute communauté. L'épisode de l'Amiral Bragueton est à cet égard particulièrement significatif:

Graduellement, pendant que durait cette épreuve d'humiliation, je sentais mon amour-propre déjà prêt à me quitter s'estomper encore davantage et puis me lâcher,

6.- Le terme est emprunté à Husserl, qui dénomme ainsi le partage intentionnel, reformulant en termes intersubjectifs "l'empathie" kantienne.

7.- Dont le prénom, issu des traditions populaires de la première guerre mondiale, referme le cercle de la menace et du danger de mort en introduisant l'isotopie de la guerre au sein même des relations amoureuses.

## LE SCHÉMA DE LA PEUR

m'abandonner tout à fait, pour ainsi dire officiellement. On a beau dire, c'est un moment bien agréable. Depuis cet incident, je suis devenu pour toujours infiniment libre et léger, moralement s'entend (p. 159).

Échapper à la communauté agressive n'est possible que si on lui abandonne sa dignité; le mensonge et l'abjection ne sont donc pas de simples stratégies de contre-manipulation, mais entrent dans une structure d'échange implicite où le sujet, en renonçant à l'identité modale que le discours moral dénomme "amour-propre", en gagne une autre, la "liberté", tout en sauvant sa vie<sup>8</sup>. L'échange se résume ainsi: /estime de soi+ devoir/ contre /vie+ pouvoir/.

L'énonciateur n'est autre, en somme, qu'un actant du récit qui a obtenu un sursis, au prix de la contingence, de l'abjection et de la solitude. Cette solitude est une conséquence de la survie, et reproduit en quelque sorte, pour l'énonciateur, la même difficulté à établir une communauté intentionnelle que l'acteur avait rencontrée dans l'expérience de l'horreur: il a "des choses" à dire, mais

... des choses qu'il est difficile de raconter à présent, à cause que ceux d'aujourd'hui ne les comprendraient déjà plus (p. 66).

Dès lors, on est en droit de se demander quel contrat d'énonciation peut naître de cette compétence modale et éthique; la réponse est prévisible: dans l'impossibilité d'affecter un sens à son énonciation, le sujet ne peut viser, comme au plan figuratif, que l'exhaustivité:

Faudra pas oublier, faudra raconter tout sans changer un mot, de ce qu'on a vu. Ça suffit comme boulot pour une vie entière (p. 38).

### III. Le syntagme de la dégradation

Que ce soit au plan figuratif, au plan actantiel ou au plan modal, tout parcours se ramène dans le *Voyage* à un parcours de dégradation, et conduit progressivement, plus ou moins vite, à la mort.

#### *De la dépossession à la dégradation*

La première occurrence du syntagme de la dégradation est formulée par le narrateur en termes de /dépossession/; à la fin de sa convalescence à Paris, Bardamu fait le bilan de ses dernières aventures:

Récapitulons: les aviateurs m'avaient ravi Lola, les Argentins pris Musync et cet harmonieux inverti, enfin, venait de me souffler ma superbe comédienne. Désespéré, je quittai la Comédie pendant qu'on éteignait les derniers flambeaux des couloirs et rejoignis seul, par la nuit, sans tramway, notre hôpital, souricière au fond des boues tenaces et des banlieues insoumises (p. 133).

La première partie de ce bilan pourrait passer pour l'expression de la /dépossession/: systématiquement dépossédé de ses objets de désir, Bardamu se retrouve dans la position du

8.- C'est ainsi qu'à la fin du roman, il peut se prévaloir de cette nouvelle "identité", pour justifier ses bonnes relations avec Baryton, car ce dernier apprécie l'humilité de son subordonné:

J'avais renoncé d'ailleurs, depuis belle lurette à toute espèce d'amour-propre. Ce sentiment m'avait semblé toujours très au-dessus de ma condition, mille fois trop dispendieux pour mes ressources. Je me trouvais donc tout à fait bien d'en avoir fait le sacrifice une fois pour toutes (p. 539).

La métaphore économique est claire: le renoncement à l'estime de soi entre dans une structure d'échange avec autrui, avec comme contre-partie "un équilibre supportable" et la tranquillité.

manque. Mais il n'est pas "frustré", il est "désemparé" et seul dans la nuit; sous la forme convenue de la /dépossession/, le sujet fait l'expérience de l'inanité de la quête des objets de désir; il ne s'agit pas d'un manque à combler pour un sujet dont le /vouloir/ serait réactivé, mais d'une désillusion radicale. À cet égard, la perte des objets de valeur n'est plus qu'un cas particulier de la mort qui mine tout état de choses.

Le sujet "désemparé" a perdu ses repères, et notamment ceux qui lui permettent de se situer dans le monde et de "viser" pour lui donner du sens.

### *Le parcours de la dégradation*

L'exemple le plus typique de la dégradation semble celui du séjour à la factorie africaine. "L'effilochement" de la situation peut être décrit comme une suspension de tous les traits caractéristiques de l'état de choses initial. Pour résumer: Robinson, son compagnon, s'enfuit avec la caisse; l'ingestion du dernier poulet rend Bardamu gravement malade; les nègres volent tout ce qui reste du magasin; les dernières allumettes étant inutilisables, Bardamu doit se mettre au feu de pierres; des pluies diluviennes détruisent l'établissement; Bardamu anéantit enfin tout ce qui reste par le feu.

Les investissements figuratifs (bâtiment, nourriture, objets, argent, santé), thématiques (commerce, civilisation), et modaux, qui définissent la situation initiale, sont tous suspendus. Mais il ne s'agit pas à proprement parler d'une inversion de contenu; l'état de choses initial comporte déjà les germes de sa future disparition: dès l'arrivée (pp. 211- 212), la cabane apparaît déjà "effilochée" par la pluie, la boisson boueuse ("un fond de vase au troisième jour"), la nourriture malsaine, le repos impossible, les nègres voleurs, etc. Jusqu'à la nuit qui arrive comme un "énorme assassinat". C'est dire que la /dégradation/ est une *transformation stationnaire*, sans inversion de contenu, où les forces dispersives, déjà à l'oeuvre dans l'état initial, ne font que prendre définitivement le dessus.

La /dégradation/ a une odeur: celle de la mort:

À mesure qu'on reste dans un endroit, les choses se débraillent, pourrissent et se mettent à puer tout exprès pour vous (p. 348).

Décrite comme une pourriture *post mortem*, la /dégradation/ ne peut plus être considérée comme une disjonction: la disjonction est déjà accomplie, et, au mieux, Bardamu a déjà envie de repartir aussitôt arrivé. La *transformation sans inversion de contenu* ne peut donc être décrite que sous sa forme aspectuelle.

Dans ces conditions, il n'est nul besoin d'un opérateur; la seule initiative du sujet discursif consiste à *accélérer ou ralentir* le processus. Bardamu choisit ici d'accélérer:

Tout fondait en bouillie de camelotes, d'espérances et de comptes. (...) Le moment d'en finir me parut arrivé.

La /dégradation/ peut être scandée (comme par les trois apparitions successives de Robinson à Rancy, qui marquent les trois paliers de la détérioration), mais elle ne peut pas être segmentée en tant que transformation d'un état de choses: elle est de l'ordre du continu, et elle ne varie qu'en intensité et en vitesse.

### *La forme canonique de la /dégradation/*

Néanmoins une forme canonique se dégage, très sommaire, mais récurrente, du parcours du sujet confronté à la /dégradation/. Tout commence avec "l'état des lieux", et la perception directe de l'instabilité; le sujet est déjà disposé à s'enfuir, et renonce à transformer la situation. Il retarde néanmoins son départ suffisamment longtemps pour que la déséman-

tion de l'état de choses s'accomplisse sous ses yeux. Il décide enfin de partir, soit en accélérant le processus (en Afrique, par exemple), soit en évitant d'assister à la phase terminale (à Toulouse).

Soit: (i) perception de l'instabilité et renoncement; (ii) désémantisation; (iii) départ anticipé, avant que le sujet lui-même ne soit définitivement atteint par la dégradation.

Mais, quels que soient le moment et la raison de ce départ, il équivaut toujours à une disparition et à une mort de ceux qui restent: à chaque fin d'épisode, un personnage s'éloigne définitivement du champ de présence, de sorte que le narrateur s'interroge: l'autre est-il vivant, est-il mort? Princhard, Molly, Baryton, notamment ne seront jamais retrouvés. Examinons plus particulièrement la manière dont, au départ de Topo, Alcide sort du champ visuel de Bardamu:

... et puis Alcide encore un peu sur son embarcadère que je perçois loin, presque repris déjà par les buées du fleuve, sous son énorme casque, en cloche, plus qu'un morceau de tête, petit fromage de figure et le reste d'Alcide en dessous à flotter dans sa tunique comme déjà perdu déjà dans un drôle de souvenir en pantalons blancs. C'est tout ce qui me reste de cet endroit-là, de ce Topo.

A-t-on pu le défendre encore longtemps, ce hameau brûlant contre la faux sournoise du fleuve? (...) Peut-être que rien de tout cela n'est plus... (pp. 209-210)

Quitter, c'est dissoudre, faire mourir; le voyage procure ainsi à toute dégradation sa conclusion irrémédiable.

#### IV. Effets tensifs et formes passionnelles

Nous limiterons ici aux figures passionnelles qui caractérisent l'univers de la peur et participent à son déploiement syntaxique: l'inquiétude, l'angoisse, et la nausée.

##### *L'inquiétude*

Le sujet discursif, saisi à n'importe quel moment de son parcours, est toujours tiraillé entre deux tensions: tension à partir du début, et tension vers la fin.

La tension à partir du début est celle du regret: des fausses pistes et des bifurcations malheureuses, regret des occasions perdues; c'est, en somme, le sentiment de l'*irrémédiable*.

La tension vers la fin prend la forme de "l'imagination de la mort", qui départage les êtres humains en deux catégories:

La plupart des gens ne meurent qu'au dernier moment; d'autres commencent et s'y prennent vingt ans d'avance et parfois davantage. Ce sont les malheureux de la terre (p. 53).

L'anticipation de la mort vide l'attente de tout contenu, et transforme l'avenir en un délai, un sursis. Cette tension vaut aussi pour l'énonciation, dont le "bout" –le silence– est aussi la fin des tensions, la tranquillité:

Il n'y a de terrible en nous et dans le ciel peut-être que ce qui n'a pas encore été dit. On ne sera tranquille que lorsque tout aura été dit, une bonne fois pour toutes, alors on fera silence et on n'aura plus peur de se taire. Ça y sera (p. 415).

La peur, en somme, c'est ce qui nous sépare de la fin; elle se nourrit de l'*inaccompli*, lui-même appliqué à l'*inéluçtable*.

Il résulte de ces deux tensions antagonistes, qui affectent un sujet plongé dans l'événement et tiraillé entre l'*irréremédiable* et l'*inéluçtable*, un "style tensif" permanent que Céline évoque en ces termes:

On prend doucement son rôle et son destin au sérieux sans s'en rendre compte et puis quand on s'en retourne il est bien trop tard pour en changer [*irréremédiable*]. On est devenu tout inquiet et c'est entendu comme ça pour toujours (...) cette envie de m'enfuir de partout, à la recherche d'on ne sait quoi... [*inéluçtable*] (pp. 292-293).

"L'inquiétude" est donc le style passionnel qui caractérise le sujet pris entre les deux modalisations-aspectualisations que sont l'*irréremédiable* et l'*inéluçtable*. En revanche d'autres passions lui sont interdites, comme la "nostalgie" – car rien de ce qui a disparu ne peut revenir dans le champ de l'*irréremédiable* – ou comme "l'attente" car il n'y a rien à attendre, tout est déjà actualisé par l'*inéluçtable*.

"L'inquiétude" serait donc la passion d'un corps déictisant pris dans la tension entre deux formes de nécessités, l'une rétrospective, l'autre prospective. Comme aucune de ces deux nécessités ne peut être, par définition, suspendue, la seule tranquillité envisageable est celle que procure la *désensibilisation* du corps, centre des tensions:

Il m'aurait fallu au moins une maladie, une fièvre, une catastrophe précise pour que je puisse la retrouver un peu cette indifférence et neutraliser mon inquiétude à moi et retrouver la sotte et divine tranquillité (p. 540).

### *L'angoisse et l'abjection*

Comme on l'a déjà vu, les horizons du champ de présence sont des frontières de disparition, où rien ne réapparaît, rien n'est retenu ou attendu. C'est dire que tout ce qui s'éloigne du centre d'orientation du discours, dans le temps ou dans l'espace, est définitivement perdu: pas de rétention, pas de protention, donc pas de mise en perspective des figures et des événements.

La profondeur du champ de présence est pourtant une catégorie indispensable pour l'établissement d'un minimum intentionnel, et elle manque au *Voyage*, y compris au sens spatial le plus étroit:

Par là où il montrait, il n'y avait que la nuit comme partout ailleurs, une nuit énorme qui bouffait la route à deux pas de nous et même qu'il ne sortait du noir qu'un petit bout de route grand comme la langue (p. 36).

En l'absence de profondeur, le champ de présence du sujet est réduit à son corps propre, au point que s'il bouge un membre, il peut craindre de le perdre:

De cette obscurité si épaisse qu'il vous semblait qu'on ne reverrait plus son bras dès qu'on l'étendait un peu plus loin que l'épaule, je ne savais qu'une chose... (p. 37).

La nuit du *Voyage*, c'est avant tout l'absence de profondeur et de perspective: le sujet échoue à déictiser l'espace et le temps, et se trouve en quelque sorte au milieu de toutes choses sans être le centre de quoi que ce soit.

L'absence de profondeur engendre l'angoisse, et, pour commencer, celle de la contingence:

Il fallait bien être quelque part, cependant en attendant le matin, quelque part dans la nuit (p. 38).

## LE SCHÉMA DE LA PEUR

Le sujet est en quelque sorte dans un non-lieu, parfaitement contingent, à partir duquel il lui est impossible d'organiser son espace proche; mais par ailleurs, il a un corps, et ce corps occupe une portion de l'étendue. "L'angoisse", c'est donc ici l'obligation de prendre place dans un espace sans profondeur, où le corps propre ne peut se situer que de manière contingente.

Mais, en outre, si le sujet achoppe à construire une profondeur déictique, il n'en craint pas moins celle qui, au lieu d'émaner de lui, vient vers lui, du fond de l'espace et du temps. De fait, tout se passe comme si, le champ de présence étant limité à la sphère immédiate du sujet, le champ de l'absence, indéterminé et situé au-delà des horizons, constituait une menace permanente. Comme le précise le narrateur, à propos de la nuit qui dévore son champ de présence:

elle contenait des volontés homicides énormes et sans nombre (p. 37).

Littéralement, cette fois, ce n'est plus le sujet qui vise le monde, mais *le monde qui vise le sujet*: les balles se précipitent vers lui du fond de l'espace, d'un lieu qui est au-delà des horizons du champ de présence; les personnages de son passé (Robinson) reviennent le hanter du fond du temps, la mort vient le chercher du fond de son avenir.

L'angoisse se renforce donc ici à cause d'un *rebroussement de la profondeur*: c'est le sujet qui est devenu la cible, et le monde tout entier, la source de la haine et de l'horreur. Ce dispositif pourrait servir de définition générique et tensive du "Ça arrive" de Céline, comme dans l'épisode de la guerre:

Ça venait des profondeurs et c'était arrivé (p. 24).

L'horreur, la haine, l'hostilité du monde se logent au-delà des horizons du champ de présence, visent le sujet et viennent occuper son présent pour le détruire. Le "Ça arrive" est en somme l'inverse du "Ça devient", comme une profondeur inversée qui prendrait la place d'une profondeur déictique.

Cette forme tensive de l'angoisse permet de comprendre au moins deux particularités du *Voyage*. Tout d'abord, il est prévisible que cette inversion de la relation déictique modifie la valeur modale de l'espace et du temps. Il ne faut donc pas s'étonner si ce sont les espaces ouverts qui sont inquiétants et oppressants, alors que les espaces fermés (les hôpitaux, la galère, le bordel, l'asile) sont des espaces de liberté et de sérénité.

Ensuite, l'inversion de la visée entraîne un *retournement de l'intentionnalité*: ce n'est pas le monde visé qui est intentionnellement "rempli" par le sujet, mais le sujet qui est "rempli" par la haine du monde. En somme, le sujet ne peut être autrement qu'abject, puisque la haine qui le poursuit de toutes parts projette sur lui ce qu'elle y cherche, pour pouvoir s'appliquer sans retenue; la haine et l'horreur universelle se motivent en somme en faisant du sujet qu'elles visent un être abject. Tenter de donner du sens à l'hostilité généralisée, s'efforcer d'en faire, comme Bardamu et Robinson, une véritable "forme de vie", même absurde, c'est d'une certaine manière assumer pour soi-même sous forme d'abjection la haine et l'horreur que "ego" reçoit du monde qui le vise.

### *La nausée*

Cette "assomption" de la haine et de l'horreur ne va pas sans mal. En effet, le sujet découvre à cette occasion l'abîme qui sépare deux esthésies irréconciliables: d'un côté, celle du quotidien d'avant la révélation, déjà intériorisé sous la forme de figures intéroceptives figées; de l'autre, celle de l'horreur, qu'on ne peut intérioriser qu'en se transformant en sujet "abject":

Il y avait de la marge, et même un abîme. Trop de différence. La guerre, en somme, c'était tout ce qu'on ne comprenait pas. Ça ne pouvait pas continuer (p. 22).

"Ce qu'on ne comprenait pas", c'est, littéralement, ce qu'on ne peut pas "prendre ensemble", ce qu'on ne peut pas réunir avec l'expérience déjà intériorisée. Dans l'impossibilité d'assurer l'homogénéité du champ sémiotique, le corps propre du sujet tente alors d'expulser l'abjection qu'on lui propose d'assumer, grâce à:

Une immense envie de vomir, et pas qu'un peu, jusqu'à l'évanouissement (p. 32).

Ce qui pourrait être glosé ainsi: la mission d'*homogénéisation proprioceptive* est insupportable, le corps propre se vide et court le risque de s'anéantir à tenter de l'accomplir. Mais, dans la mesure où la "nausée" est la manifestation somatique de cette impossible médiation, elle restera la figure passionnelle typique, qui sensibilise l'ensemble des structures sémiotiques de cet univers et qui "donne sens", en quelque sorte, au monde de l'horreur<sup>9</sup>.

### *La peur et la fuite*

Puisqu'il n'y a rien à comprendre, seule la fuite offre une chance de survie:

Toute possibilité de lâcheté devient une magnifique espérance à qui s'y connaît. (...) Il ne faut jamais (...) perdre son temps non plus à rechercher les raisons d'une persécution, dont on est l'objet. Y échapper suffit au sage (p. 157).

C'est peut-être de la peur qu'on a le plus souvent besoin pour se tirer d'affaire dans la vie (p. 159).

Le raisonnement est cohérent. D'un côté la haine et l'horreur sont constitutifs du monde dont le sujet ne parvient pas à prendre la mesure; de l'autre, quand elles se présentent, il n'y a aucun savoir à construire, rien à comprendre, puisque le "prendre ensemble" est impossible; par conséquent, ou bien l'émotion décompose le sujet, et la nausée l'envahit, ou bien l'émotion le mobilise, et il trouve dans la peur l'énergie pour s'enfuir.

La différence entre ces deux voies (la *nausée* et la *fuite*) tient dans le fait que dans un cas le sujet est démodalisé, sans ressources face au non-savoir absolu que lui imposent l'horreur et la haine, et qui suspend toute autre modalisation, alors que dans l'autre cas, il "sait qu'il n'y a rien à savoir": un "méta-savoir" suffit à transformer la "nausée" en "peur", et à restaurer les modalités nécessaires pour la fuite.

### *Le syntagme de la peur*

L'univers phobique de Céline repose sur un syntagme passionnel dont on pourrait tracer ainsi les grandes lignes:

a) La *constitution* prend ici la forme de l'*inquiétude*, non pas au sens général d'agitation phorique, mais plus particulièrement sous la forme d'une tension entre deux nécessités (l'irréductible et l'inéluctable). Elle caractérise le style sémiotique du parcours, sans déterminer toutefois le type de passions que le sujet éprouvera.

9.- Ainsi se trouve en partie vérifiée l'hypothèse selon laquelle la proprioceptivité assure la médiation entre l'intéroceptivité et l'extéroceptivité, au cours de l'homogénéisation de l'existence sémiotique. En outre, la manière dont s'opère cette médiation spécifie le type: de proprioceptivité sous-jacent à l'ensemble des configurations passionnelles de l'univers sémiotique en question.

## LE SCHÉMA DE LA PEUR

b) La *disposition* du sujet passionné est assurée par l'*abjection*: pris entre deux horizons également intangibles, le sujet ne parvient pas à organiser le monde qui l'entoure; l'angoisse naît alors de la profondeur qui vise le sujet au lieu de se laisser viser par lui, et qui le modalise comme abject.

c) Survient alors la *pathémisation*, dès lors que tout changement dans l'environnement sera interprété comme une manifestation de l'horreur ou de la haine du monde pour le sujet; face au déclenchement des hostilités, le sujet est plongé dans un non-savoir absolu.

d) L'*émotion* est le lieu d'une bifurcation sans exclusive: ou bien la *nausée* qui manifeste la décomposition proprioceptive du sujet, ou bien la *fuite* qui résulte de sa mobilisation et de sa modalisation par un méta-savoir; dans le deuxième cas, il s'agit d'un passage à l'acte.

e) La *moralisation* se diversifie elle aussi, notamment à partir des deux voies de l'émotion. Du côté de la *nausée*, l'horreur est en quelque sorte "intériorisée" sous forme d'abjection, comme un rôle éthico-pathémique du sujet, au lieu d'être seulement reconnue dans le monde; de ce point de vue, le parcours pathémique peut être vu comme un parcours de construction et de *reconnaissance de l'identité abjecte du sujet*.

Du côté de la *fuite*, le jugement éthique sanctionne la *lâcheté*, comme un autre rôle éthico-pathémique, une version "active" de l'abjection: mais, en même temps, à l'égard de l'inquiétude initiale, le sujet se trouve momentanément soulagé des tensions qui la caractérisent, car, en renonçant à tout amour-propre, le sujet "qui ne se doit plus rien" se sent "infiniment libre et léger" (p. 159)

Ce parcours passionnel raconte en somme la passion d'un sujet plongé, corps et âme, dans un monde absurde. Dans l'impossibilité de faire signifier le monde de manière homogène et supportable, il se dissocie: quelle que soit la voie empruntée au moment de l'émotion, elle se caractérise toujours par le fait que le corps propre retrouve son autonomie, pour abandonner le sujet, considéré comme prisonnier des autres hommes et de leur haine: abandon par effondrement intérieur, ou abandon par dérobade. La liberté dans l'abjection découle de cet abandon.

## V. Conclusion

Le parcours phobique du *Voyage* permet de comprendre le malaise que procure la lecture de ce roman. En effet, les passions phobiques ne se cantonnent pas à l'énoncé et à ses actants; elles affectent aussi l'énonciation, et, par conséquent, l'identité modale et pathémique de l'énonciataire.

Le morcellement figuratif, l'obsession du nombre et de la répétition intéressent aussi l'énonciation, dans la mesure où les épisodes se répètent sans amener de véritable changement, sinon une dégradation progressive des choses. Le caractère déceptif de la narration, immédiatement dénoncée par les critiques littéraires contemporains de Céline, réside dans l'incapacité où le narrataire se trouve de totaliser ces épisodes sous la forme d'un schéma narratif homogène et achevé.

Mais, en outre, le dénombrement exhaustif est au principe même de l'énonciation: il faut tout raconter, sans rien oublier, pour pouvoir enfin être tranquille. C'est dire que l'inquiétude de Bardamu, acteur de l'histoire, est partagée par le narrateur et le narrataire, et qu'elle ne peut être calmée que par l'exhaustivité. La tension vers un "bout de la nuit" toujours annoncé et toujours retardé fait alors fonction de suspense. Mais, comme l'aboutissement est déjà connu à l'avance, le "survenir" de la mort ne peut rien apprendre à celui qui

l'attend, et le devenir qui l'en sépare n'est qu'un délai qui se mesure au nombre des épisodes identiques progressivement accumulés.

Par ailleurs, en modifiant la sémiosis elle-même, le parcours phobique concerne la capacité des sujets d'énonciation à construire le sens de l'histoire: ce récit sans perspective, sans autre profondeur que celle de la nuit où on s'enfonce, et qui ne laisse rien attendre d'autre que le pire, interdit au narrataire toute "prise" sur le sens de l'histoire. Notamment, le narrataire sait à l'avance qu'il n'y aura aucun sens à reconstruire rétrospectivement, à partir de la fin, car la forme canonique de la dégradation indique dès le départ les conditions de l'interprétation: il n'y aura rien d'autre à comprendre à la fin de la lecture que ce qui a déjà été posé au début.

Les passions du corps éprouvées par le héros, enfin, sont elles aussi proposées au narrataire. En effet, la nausée, pour les sujets d'énonciation comme pour le personnage, sanctionne l'écart entre le quotidien intériorisé sous forme stéréotypée et l'horreur mise en récit; le style "convulsif" du roman, qui progresse par secousses spasmodiques dans le discours comme dans le récit devient alors la forme sensible de la participation du narrataire à la nausée.

La fuite et la peur requièrent, comme on l'a vu, une communauté intentionnelle qui fait régulièrement défaut à Bardamu. De tous ceux qui le rejoignent puis l'abandonnent dans son voyage, soit par incompetence (comme Mme. Henrouille), soit par disparition (comme la plupart), seul le narrataire, en fin de compte, partage son itinéraire jusqu'au bout et, notamment, jusqu'au moment où Bardamu, ayant survécu à toutes les épreuves, devient enfin le narrateur. Dès lors, le statut même du narrataire, arrivé jusqu'au terme du parcours sans s'être laissé rebuter par l'horreur, doit être compris comme une ultime complicité dans la peur.

En somme, lire le *Voyage* présuppose un "être là" du narrataire, dans l'ici et maintenant de la narration, et comme l'énonciation est celle d'un survivant, cet "être là" devient en fait un "*être toujours là*", signe irrémédiable de l'abjection acceptée en échange du sursis.